COLECȚIA ARTĂ

Nadeije LANEYRIE-DAGEN



PICTURA

DIN TAINELE ATELIERELOR

rao
enciclopedia rao

PICTURA
DIN TAINELE ATELIERELOR

cu participarea lui Philippe Dagen și Pierre Wat

Continuare a unui prim volum, *Pictura – secrete și dezvăluiri,* care a cunoscut un succes larg printre diferite categorii de cititori-iubitori de artă, *Pictura – din tainele atelierelor* îl plasează pe cititor în centrul vieții de zi cu zi a artiștilor și a creației, pentru a-l ajuta să acceadă la un mod de observare mai atent, din interior, și la o înțelegere mai bună a operelor.

De la meșteșugarul anonim din Evul Mediu la geniul ridicat în slăvi al epocii contemporane, de la „atelierul" medieval la atelierul individual, de la „comandă" la libertatea de a crea, cartea prilejuiește o trecere în revistă a evoluției înregistrate de funcția artistului.

Parcursul cronologic al demersului permite ca lucrarea să focalizeze:
- atelierele medievale și ale Renașterii;
- marile genii ale secolului al XVI-lea și protectorii lor;
- crearea Academiilor în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea;
- conflictul între academism și modernitate, între salonarzi și refuzați de-a lungul secolului al XIX-lea;
- aventura avangardelor în epoca modernă și contemporană.

Carte esențială pentru orice vizitator de expoziții, pentru studenți și amatorii de artă, *Pictura – din tainele atelierelor* este bogat ilustrată, iar abordarea practică și în strânsă legătură cu opera oferă o panoramă vie și savuroasă asupra istoriei artei.

COLECȚIA DE ARTĂ oferă o lectură accesibilă și reprezintă un neprețuit instrument de lucru pentru înțelegerea artei și a civilizațiilor.

ISBN 973-717-010-5



www.raobooks.com
www.rao.com



enciclopedia rao

Nadeije Laneyrie-Dagen, profesor la Școala Națională Superioară de Arte Frumoase, este specialistă în pictura modernă (secolele XIV–XVII).

Dintre cărțile publicate sunt de remarcat: *l'Invention du corps: la représentation de l'homme du Moyen Age a la fin du XIXe siècle* (1998); *Pictura – secrete și dezvăluiri* (2002) – traducere în limba română la Editura Enciclopedia RAO (2004); și un important volum despre Rubens (2003).

Ilustrațiile copertei:

Tamara pictând, miniatură din *Doamne nobile și pure*, Boccaccio, secolul al XV-lea, Paris, Bibliothèque Nationale de France @ Bridgeman-Giraudon.

Bacon în atelier
@ Magnum/I. Berry.

Rembrandt, *Artistul în atelierul său*, Boston, Museum of Fine Arts @ Bridgeman-Giraudon.

Picasso, *Pictorul și modelul său*, carnetul 56, Paris, Musée Picasso @ RMN/J. L'Hoir @ Succession Picasso 2004.

PICTURA

DIN TAINELE ATELIERELOR

Nadeije
LANEYRIE-DAGEN

cu participarea
lui Philippe Dagen și Pierre Wat





enciclopedia rao

Lire la peinture

Editor coordonator
Michel Guillemot

Editor
Séverine Cuzin
cu concursul
Miwou Woungly-Massaga

Concepție și realizare grafică
Dominique Chapon, Emma Drieu

Cercetare iconografică
Nathalie Lasserre

Indice
Marielle Bruant

Pentru prima ediție:
Editor coordonator
Dominique Wahiche

Editor
Nathalie Jovanovic-Floricourt

Corectură
Pierre Vallas

COLECȚIA DE ARTĂ
Pictura – din tainele atelierelor

Grupul Editorial RAO
C.P. 2-124
Str. Turda 117-119, bl. 6, parter,
sector 1, București
office@raobooks.com
www.rao.ro
www.raobooks.com

Traducere din limba franceză
Denia Mateescu, istoric de artă

DESCRIEREA CIP A BIBLIOTECII NAȚIONALE A ROMÂNIEI
LANEYRIE-DAGEN, NADEIJE
Pictura - din tainele atelierelor / Nadeije Laneyrie-Dagen;
trad. din lb. franceză de Denia Mateescu - București:
Enciclopedia RAO, 2005, Bibliogr.

ISBN 973-717-010-5

Cuprins

Cuvânt înainte

Pictura – din tainele atelierelor. Titlul acestei cărți sună ca o invitație. El îi propune cititorului să-și abandoneze poziția de spectator pentru a deveni, virtual, intimul și confidentul artiștilor – al pictorului în primul rând, dar și al sculptorului, gravorului, fotografului, teleastului, căci am ținut să dăm Cezarului ce este al Cezarului în bogăția și varietatea creației artistice.
Tonul acestei cărți diferă, fără îndoială, de cel al manualelor de artă tradiționale. Ea se situează în continuarea unui prim volum *(Pictura – secrete și dezvăluiri)* al cărui scop era acela de a permite celui care îl citea să depășească plăcerea inițială, esențială, pe care o produce contactul cu opera de artă urmărind căile prin care artistul a reușit să trezească această emoție. Invitat în „laboratorul" unde se concep sau se fabrică operele, cititorul, transformat în vizitator, va avea posibilitatea, în acest al doilea volum, de a se afla în intimitatea artiștilor.
Prezentarea cronologică îi va permite să viziteze atelierul medieval – cel al creației colective – să afle secretele artiștilor Renașterii – primul moment al creației solitare – să împărtășească preocupările și aspirațiile pictorilor din perioada Academiilor și revoltele lor din secolul XX. Urmărind textul și prin intermediul reproducerilor care reprezintă o demonstrație a unor probleme precise, într-un mod care se vrea extrem de concret, cititorul poate descoperi viața artiștilor, le poate analiza poziția socială, economică, le poate evalua formația, cultura. În același timp, el va cunoaște relațiile artistului cu „publicul", adică cu aceia care văd operele în biserici și în alte monumente publice, în „Saloane", galerii, muzee, cu aceia care cumpără opera, comanditarii sau colecționarii, cu „piața de artă". Textul acordă un loc important tehnicilor, de la cele vechi (frescă, ulei, miniatură, *tempera*), la procedeele moderne (colaje, *dripping*, fotografie), respectiv de la practicile tradiționale la execuția cu *paintbox*, trecând prin *rayogramele* și fotomontajele interbelice. Textul insistă pe raporturile dintre artiști și intelectualii timpului: de la umaniștii Renașterii la poeții, filozofii și scriitorii de astăzi, fără a-i uita, bineînțeles, pe cei care scriu despre artă, fie pentru a însoți sau a inspira creația, fie pentru a o comenta – de la primii teoreticieni ai artei la „critica" de artă contemporană.
Dorința noastră este ca, la sfârșitul drumului, cititorul, așezat în centrul vieții de zi cu zi a artiștilor și în procesul viu de creare a operei, să învețe „să vadă" mai bine, să aprecieze altfel, și mai complet, operele. Să poată, la terminarea lecturii, să întrețină cu acestea, fie că aparțin trecutului sau zilelor noastre, un dialog mai complex, bazat pe delectare, dar și pe contemplația intimă, care reprezintă adevăratul mod de înțelegere a operei de artă.

Introducere

Cum trăiau pictorii și sculptorii în Europa veacului al XIV-lea? Cum trăiesc ei astăzi, la începutul secolului XXI? Termenii „pictor" sau „sculptor" desemnează din Evul Mediu și până în prezent poziții și activități comparabile sau, dimpotrivă, atât de diferite, încât și-au pierdut orice numitor comun? O legătură, chiar îndepărtată, îi mai unește încă pe anluminorul de manuscrise și pe cioplitorul statuilor de odinioară de sculptorul, fotograful, teleastul sau artistul care concepe astăzi instalații? Sau această problemă a devenit lipsită de sens, diferențele adâncindu-se? A încerca găsirea unui răspuns presupune, mai întâi, cunoașterea modurilor de viață și de muncă ale artiștilor în diferitele epoci: pe acelea ale autorilor – în majoritatea lor anonimi – statuarei pe care o admirăm în catedrale, pe acelea ale făuritorilor de vitralii, pe ale artizanilor și artiștilor care au conceput, au construit, au sculptat, au poleit și au pictat retablurile exilate astăzi din biserici în muzee. Erau acei bărbați bogați, prețuiți, subvenționați?



Horace Vernet, *Rafael la Vatican*, Paris, Luvru.

Într-o epocă în care nu existau expoziții, muzee, galerii, nici măcar noțiunea de piață de artă, cum ajungeau unii celebri și din ce motiv deveneau obiectul solicitărilor și comenzilor? Care era cererea publicului? Ce se înțelegea, pe atunci, prin public și care era relația acestuia cu artiștii? Care era formația, cultura artistului? Ce rol își atribuia el însuși?

La aceste întrebări, și la altele conexe, această carte încearcă să găsească un răspuns.

De la necunoscutul care lucra în „lojile" (șantierele) bisericilor medievale la creatorul singular, considerat un geniu în secolul al XIX-lea, de la meșterul înscris într-o corporație la pictorul sau sculptorul instruit în Academii, evoluția a fost lungă și radicală – nu mai puțin radicală decât ruptura, intervenită mai târziu, între laureații Premiului Romei din veacul al XIX-lea, cu o carieră oficială asigurată, și artiștii care au provocat revoluția mișcărilor avangardiste ale secolului XX.

Asupra acestor indivizi, creatori ai atâtor opere care au adunat împrejurul lor comunități, ai atâtor lucrări unice și tulburătoare, de neacceptat în ochii majorității la momentul apariției, judecata contemporanilor a funcționat în mod considerabil diferit. Evul Mediu este, poate, epoca în care arta s-a aflat într-un sincronism perfect cu timpul, deși artiștii se situau pe o treaptă inferioară a ierarhiei sociale. Aceștia au fost nevoiți să poarte o luptă lungă și dură, în Renaștere și chiar în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, pentru a cuceri un statut elevat și dreptul de a crea liber, adică în afara oricărei exigențe a unui mecena. Prețul acestei libertăți a fost excluderea parțială din societatea timpului: adulați ca niște genii, ale căror toane trebuie tolerate, priviți ca niște indubitabili excentrici, artiștii dobândesc o imagine, doar în parte adevărată, de bizari și marginali. Unul din scopurile acestei lucrări este de a lămuri problema raporturilor dintre artiști și societate în diferite epoci, adică istoria simpatiilor, armoniilor, refuzurilor, ostilităților, înfruntărilor, frondelor și adulațiilor care au determinat natura relațiilor unei națiuni, a unei clase sociale sau chiar a întregului stat cu aceia care sunt, vrem sau nu vrem, creatorii.

Este vorba deci despre o istorie concretă, despre o cronică care aduce în scenă indivizi, rețele, tranzacții și puteri. Căci artistul nu creează niciodată singur, nici în trecut, așa cum nu o face nici astăzi.



Charles-François Daubigny, *Barca-atelier,* Paris, Luvru.

Multă vreme, pictorul sau sculptorul lucrează în cadrul unui atelier. Are colaboratori: la început, un profesor, un meșter; după consacrare, ucenici, ajutoare. Stilul său se definește prin raportare la familie - cel mai adesea este fiul unui artist și aparține unei tradiții pe care în general nu o reneagă. Artistul se definește și în relație cu confrații: aparține aceleiași corporații, obligațiile sale sunt reglate de norme, calitatea operelor pe care le produce derivă din niște criterii, materiale cel puțin dacă nu estetice, de care trebuie să țină seama dacă vrea ca veniturile și reputația sa să nu aibă de suferit (pentru că de acestea depind chiar veniturile și reputația sa). O dată cu Renașterea, deși condițiile nu se schimbă în totalitate, promovarea unor valori ca individualitatea și originalitatea generează noi motive de rivalitate între artiști.

Această istorie condensată, multiseculară, nu ar fi putut fi alcătuită fără cercetări aprofundate, biografii de artiști, studii sociologice, reflecții estetice privind statutul creatorilor, fără cercetarea unor mituri și legende care aureolează viața artiștilor, și astăzi ca și ieri - legende care trebuie modificate și, uneori, chiar uitate. Atunci când studiile care se ocupă de receptarea operelor, de colecții și colecționari proliferează, nu este inutil să te interesezi în special de ținta esențială a istoriei artei, de creație, altfel spus de subiectul cel mai fierbinte. Este judicios să îi observăm la lucru, în atelier, în școli și la muzeu pe cei care riscă să se aventureze, să producă și uneori să distrugă și care își leagă destinul de un petic de pânză, de o bucată de lemn, de substanța topită a bronzului sau de un tiraj fotografic. În acest fel sperăm că aceste descrieri și analize vor face operele să ne devină mai apropiate, semnificația lor mai accesibilă, privirea cu care le observăm mai tolerantă și mai pătrunzătoare. Dacă aceste pagini ajung să-l convingă pe cititor că opera de artă, orice operă, din orice epocă, indiferent de subiect, de materiale și de stiluri, așteaptă în primul rând de la el atenție și încredere, atunci ele și-au atins scopul.



Fernand Léger în fața *Portretului lui Fernand Léger* de Alexandre Calder, circa 1934.

Nadeije Laneyrie-Dagen

Epoca atelierelor

Secolele al XIV-lea și al XV-lea

Meseria de pictor și de sculptor se exercită, de la sfârșitul secolului al XIII-lea și chiar înainte de această dată, în cadrul unei corporații. Asemenea oricăror lucrători manuali, care produc și își vând singuri lucrările, pictorii și sculptorii sunt reuniți în „corpuri", unde practica, regulile formației sunt fixate, eventualele litigii sunt arbitrate, iar cei defavorizați sunt sprijiniți. Constrângerile inerente unei asemenea structuri, aprecierea societății care vede în cei pe care noi îi numim artiști niște simpli meșteșugari și importanța sarcinilor îndeplinite în scopul valorizării obiectelor ce trebuie să fie „bine făcute", respectiv realizate în cursul unui proces lung și cu o mare abilitate, totul trebuie luat în calcul în analiza de astăzi asupra operelor din trecut.

O MESERIE MOȘTENITĂ

Societatea medievală este astfel organizată încât opțiunea de a deveni artist este rareori consecința unei vocații. În acele timpuri, copilul nu are deloc libertatea alegerii meseriei pe care o va exercita ca adult. Părinții sunt cei care dictează și decid intrarea copilului în ucenicie atunci când, în vârstă de 10 sau 11 ani, nu este suficient de matur pentru a se pronunța. Cel mai adesea, fiul continuă profesia înaintașilor săi. Este negustor din tată în fiu, sau meșteșugar, sau țăran... sau artist. Structura atelierelor este familială și ereditară: aici se constituie dinastii, ai căror membri sunt specializați într-o activitate sau trec de la un meșteșug de tip artistic la altul. Dürer este fiul unui orfevru, la rândul lui fiu de orfevru. Jacopo Bellini, la Veneția, își învață moștenitorii, pe Gentile și Giovanni. Familia Lombardo în Palatul Dogilor, familia Parler la Praga, Viguier-ii, Rouerque și Albigeois, din Franța, sunt arhitecți și sculptori de mai multe generații. Femeile nu-și au locul în această succesiune: numai câteva fiice de pictori lucrează pe lângă părintele lor în perioada celibatului; ele renunță însă la orice activitate profesională când capătă un statut de stare civilă.





Meșteșugari în atelierele lor, miniatură din *De Spherae*, circa 1450, Modena, Biblioteca Estense.

CONTINUITATE FAMILIALĂ ȘI PROGRES SOCIAL



LÉON BONNAT, *Giotto păzind caprele*, ulei pe pânză, 105 x 140 cm, Bayonne, Musée des Beaux-Arts.

Atelierul medieval nu ignoră câtuși de puțin progresul social. Copiii care nu provin din părinți artiști sunt îndrumați pentru a se forma în arte fie pentru că familia crede că această cale li se potrivește, fie – fără îndoială în mult mai puține cazuri – datorită opțiunilor lor.

Fiu de meșteșugar

În majoritatea cazurilor, acești „străini" au o origine apropiată de aceea a artiștilor înșiși. Provin din medii modeste: meșteșugari sau proprietari de ateliere cu prăvălie *(bottega)*. Astfel, frații Antonio și Piero Pollaiolo, care lucrează ca pictori, orfevri și gravori în Florența, în a doua jumătate a secolului al XV-lea, sunt nepoții unui negustor de păsări *(pollaiolo)* dintr-un comerț revolut. La fel, tatăl lui Vittore Carpaccio, pictor venețian din preajma anului 1500, făcea negoț cu piei *(scarpazza)*.

Giotto păstorul

Uneori, viitorul artist provine din medii necitadine: Giotto, marele inovator al picturii florentine de pe la 1300, este fiu de țăran. Legenda spune că, pe când era păstor și desena o capră, a fost remarcat de pictorul florentin Cimabue. Anecdota, relatată de Giorgio Vasari în *Viețile artiștilor* (1550–1568) și reluată deseori mai târziu, are semnificația ei: vrea să demonstreze că natura (cea campestră în care trăia tânărul Giotto, păzindu-și turma) este cel mai bun profesor – mai bun decât imitarea altor artiști. Ea introduce ideea, nouă la acea dată, că arta nu înseamnă deprinderi, ci talent înnăscut, original, care trebuie cultivat.

Puținii copii din rândul burgheziei

Mult mai rar se orientează către cariera artistică adolescenții proveniți dintr-un mediu mai elevat. Există însă și asemenea cazuri: în ultimii ani ai Evului Mediu, arhitectul Brunelleschi, fiul unui notar florentin și, mai cu seamă, Leonardo, fiul lui *ser* Pietro, și el tot notar, la Vinci, în apropiere de Florența. Dar – fapt semnificativ – poziția socială a lui Leonardo este echivocă: viitorul artist este fructul unirii nelegitime a notarului cu o țărancă.



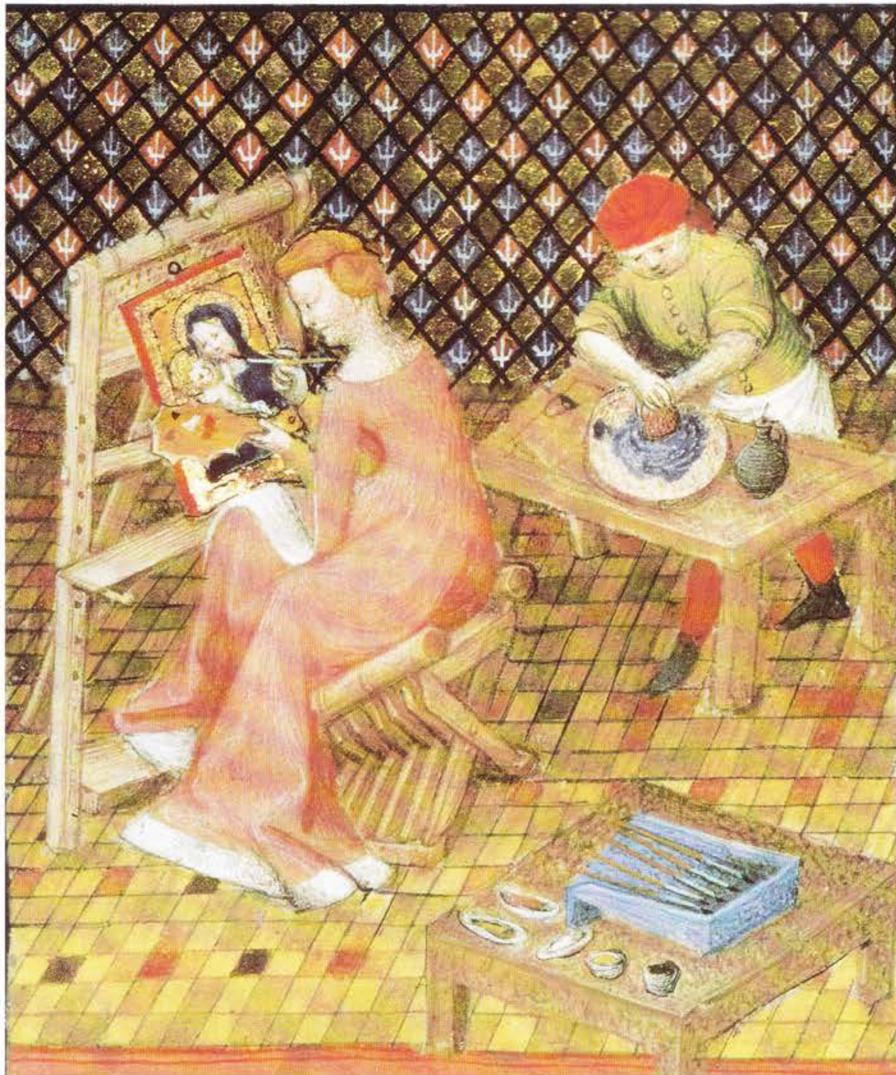
Epoca atelierelor

TALENT SAU ABILITATE? O LUNGĂ UCENICIE

Astfel, ideea - atât de clară în ochii noștri - că un copil trebuie să aibă un „har" pentru a exercita o profesie ca aceasta este aproape străină mentalității epocii. Dürer, în *Cartea pictorilor* pe care vrea să o scrie, puțin după 1500, spune foarte răspicat că artistul trebuie să aibă „aptitudini naturale". Activitatea pictorului, munca orfevrului, în curând a gravorului și, într-o măsură mai mică, aceea a arhitectului sunt, pentru oamenii din Evul Mediu, meserii ca oricare altele, meșteșuguri care necesită o ucenicie îndelungată și nu atât un talent preexistent.
Exceptând aptitudinile, pretenție pe care meșterii nu o au de la copiii ce le sunt încredințați, alte calități sunt cerute micilor ucenici. Prima virtute așteptată este răbdarea. În jurul anului 1400, italianul Cennino Cennini, pictor mediocru, dar autorul unui important tratat de pictură, *Libro dell'arte*, îl sfătuiește pe debutant să se înarmeze cu „dragoste, teamă, ascultare și perseverență". El continuă: „De îndată ce poți, pune-te sub conducerea unui meșter pentru a învăța și părăsește-l cât mai târziu cu putință."
Pentru că formația este lungă și complexă. Durând cinci, șase ani - în funcție de tradițiile atelierelor, orașelor și de progresul copiilor - ucenicii trăiesc pe lângă un meșter având un statut care îi plasează între servitori și copiii familiei. Învățăcelul are camera lui în casa profesorului - pe care o împarte adesea cu ceilalți ucenici. Mănâncă la masa acestuia, dar în general feluri de mâncare mai modeste. Cu timpul, situația lui materială evoluează. În decursul primilor ani, nu primește nici o retribuție și chiar se întâmplă ca propria lui familie să-i plătească întreținerea: spălarea lenjeriei și hrana. Apoi, pe măsură ce devine priceput și deci util, începe să fie plătit, dar foarte puțin pentru că nu este decât un începător.
Asupra băieților care îi sunt încredințați, meșterul are o autoritate totală: aceea a tatălui de familie asupra copiilor săi. El nu se mulțumește să se ocupe doar de formația profesională a tinerilor pe care îi are în grijă, ci își asumă, într-un anume fel, și educația lor. Fără îndoială, uneori se atașează de acești copii și caută să se asigure că, odată formați, aceștia vor rămâne în atelier. Astfel, ajunge chiar să-i adopte uneori. Francesco Squarcione, un pictor padovan din secolul al XV-lea, face deseori acest lucru, avându-i printre „fiii lui adoptivi" pe marele artist Andrea Mantegna și pe alți pictori remarcabili, ca Marco Zoppo, sau mai puțin notabili, ca Giovanni Francesco Uguccione. Unii dintre aceștia vor sfârși prin a-i deschide proces pentru a se elibera de o tutelă abuzivă care le îngrădește orice libertate.
În această epocă, viața ucenicului este austeră. Putem spera cel mult ca ea să fi fost mai ușoară decât lasă să se înțeleagă manualele despre artă. Acestea, într-adevăr, insistau asupra necesității ca un artist, un viitor artist, să ducă o viață organizată după norme. Indispensabilul Cennini propune pentru ucenic o existență cvasimonahală: „Viața trebuie să-ți fie întotdeauna cumpătată, ca și cum ai fi învățăcel în teologie sau filozofie sau în oricare altă știință: adică să nu fii lacom la mâncare și la băutură, să mănânci cel mult de două ori pe zi, luând mese ușoare și sățioase, bând vinuri slabe, păstrându-ți mâna sănătoasă și ferind-o de oboseli ca aruncatul pietrelor, sulițelor și de multe alte lucruri ce-i sunt potrivnice, care îi pot fi vătămătoare. Și mai e încă ceva care - de nu vei păstra măsura - îi poate dăuna mâinii, făcând-o să tremure, să se bâțâie mai ceva decât cum zboară o frunză în bătaia vântului: așa se va întâmpla dacă îți vei petrece tot timpul în tovărășia femeilor."

Munci fizice

În atelier, muncile în care este inițiat copilul și pe care în curând trebuie să le stăpânească perfect sunt mai întâi cele de ordin practic. În Evul Mediu, pictorul nu achiziționează din exterior decât materiile prime absolut necesare. În cadrul întreprinderii pe care o reprezintă atelierul se fabrică materialul și ingredientele - pensulele și culorile - se grunduiesc suporturile, în general lemnul, dar se și prepară



Legendara „pictoriță" Tamara la șevalet, miniatură dintr-un manuscris de Boccaccio, sfârșitul secolului al XIV-lea, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

peretele pentru pictarea unei fresce. Și cum calitatea execuției are o importanță foarte mare în aprecierea operei, munca încredințată tinerilor trebuie să fie ireproșabilă. Cennini enumeră treburile impuse tinerilor pictori: „[...] Baza artei și începutul acestor lucruri făcute cu mâna află că sunt desenul și culoarea. Aceste două părți cer să știi să freci și să macini culorile, să pui cleiul, să întinzi o pânză pe cadru, să o grunduiești cu ipsos, să răzuiești și să șlefuiești ipsosul, să faci ornamente din gips, să pui bol, să poleiești, să brunifici, să lucrezi în *tempera*, să colorezi fundaluri, să netezești, să adâncești contururi, să scoți conturul unui desen, să colorezi, să ornezi și să vernisezi pe lemn, adică pe un panou. Pentru a lucra pe zid, trebuie să știi să uzi, să tencuiești, să netezești, să desenezi și să colorezi a *fresco*, să termini a *secco*, să pregătești *tempera*, să ornamentezi și să termini [lucrarea] pe perete." Această listă nu este exhaustivă: Cennini învață apoi cum se prepară un pergament, o hârtie de desen sau un calc; modul de a lucra pe sticlă: de a așeza bucățelele de mozaic sau *tesserele* care pot fi din sticlă colorată, din piatră ori din mici vârfuri de pene,



din grăunțe de mei sau din coji pisate de ou. El explică tehnica prin care se face o pană de gâscă, cum se prepară cozile de veveriță *petits-gris* sau din păr de porc pentru a le ține legate în pensulă. Spune cum se realizează un liant „cu mai multe feluri de pește" sau cu „cioturi de boturi de capră, picioare, nervi și multe bucăți de piele". Și mai cu seamă, prezintă rețete de preparare a diferiților pigmenți, plecând de la pământuri, pietre sau plante, măcinate și diluate pentru a se obține o pastă; reamintește începătorilor modul de conservare a culorilor, în mici boluri umplute cu apă, sigilate cu grijă, și îi învață să utilizeze fiecare pigment în funcție de compoziția sa, după efectul căutat și tehnica utilizată - culori amestecate cu apă și ou pe pergament, culori cu clei pe un suport de lemn sau culori diluate cu apă pe o preparație umedă - numită *intonaco* - care acoperă peretele.

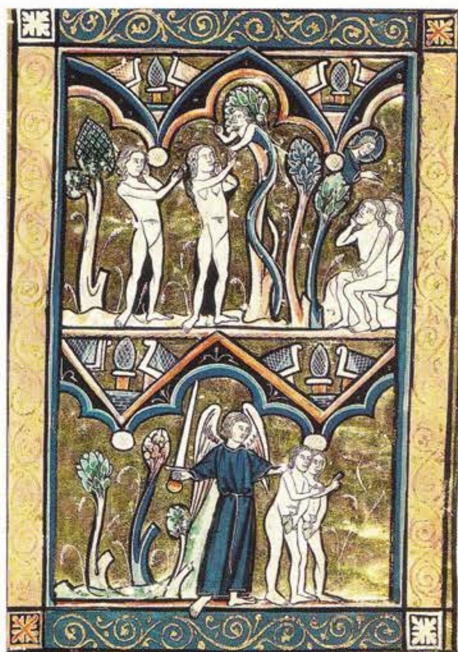
Primele responsabilități

Aceste munci fizice ocupă cea mai mare parte a timpului tinerilor colaboratori. Dar aceștia trebuie să se inițieze și în aspectele să le spunem mai artistice ale meseriei lor. Cum atelierul este un centru de producție, nu se pot aștepta să primească aici o instrucție teoretică. Băiatul își face mâna executând părțile mai puțin importante ale operelor care i-au fost comandate meșterului. Începe prin a pune culorile „aplat" pe suprafețele largi care formează fondul frescelor, poleiește panourile ori realizează aureolele. Mai târziu învață să modeleze tenta (clarobscurul) și primește însărcinarea de a picta veșmintele personajelor, colorează arhitecturile și stâncile care formează decorul și pe care se detașează figurile trasate în prealabil de meșter.
După câțiva ani, începe să intervină chiar asupra desenului. Poate să facă translația pe suportul definitiv, mărind cu ajutorul pătrățelelor compoziția schițată la scară mică de patronul său. Răspunde de margini, bogatele borduri ale frescelor unde motivele sunt reproduse cu șablonul, sau de micile tablouri încrustate în arhitectura retablurilor. La sfârșit, i se încredințează execuția comenzilor mai puțin importante: atunci are dreptul să creeze compoziții și să le execute integral. Priceperea lui în lucru este de acum înainte dovedită: el devine asociat. De obicei mai rămâne câțiva ani pentru a lucra pe lângă meșter, care acum îl plătește ca pe un muncitor confirmat. Dar nu se pune încă problema să-și formeze un stil propriu: veleitățile de originalitate trebuie să se încline în fața facturii specifice atelierului, care reprezintă semnătura meșterului-patron.
Etapele uceniciei sunt aceleași în cazul sculptorului, care intra probabil mai târziu în atelier, la vârsta când avea suficientă forță pentru a lucra materiale dure ca lemnul sau piatra; în primii ani i se dau puține lucruri de făcut și își petrece o mare parte din timp făcând curățenie în atelier sau făcând comisioane. Apoi, la începutul formației, primește sarcini minore, cum ar fi să incizeze un contur marcat de ucenicii mai avansați sau să frece cu abraziv suprafața unei sculpturi până când aceasta este perfect polisată. După încă o vreme poate realiza părțile mai puțin importante ale reliefurilor: de exemplu caii, plantele și arborii sau elementele de arhitectură. Ajuns asociat, lucrează corpuri și, în fine, realizează o operă întreagă, dar fără să se abată de la proiectul furnizat de stăpânul atelierului.

Bottega și cultura

Dacă atelierul este locul unde se dobândește o îndemânare remarcabilă, el nu este lipsit complet de o dimensiune intelectuală. Situat în centrul orașului, adesea în zonele comerciale cele mai circulate, el funcționează ca *bottega (boutique*, în franceză), unde clienții și curioșii intră pentru a comanda o operă sau pur și simplu pentru a vedea lucrările în curs de execuție. După importanța atelierului, aici lucrează în colectiv între trei și douăzeci de persoane: *bottega* lui Duccio, de exemplu, la Siena, la începutul secolului al XIV-lea, numără, în afară de meșter, cel puțin opt colaboratori adulți, plus ucenicii; aceea a sculptorului Ghiberti, la Florența, la

Tehnicile picturii medievale



Anluminor anonim din Île-de-France, *Ispitirea lui Hristos*, miniatură din secolul al XIII-lea, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

Anluminura

Cuvântul „anluminură" definește pictura unui manuscris (*codex*, la plural *codices*). Ea se întinde pe spațiile pe care copistul sau scribul (*scriptor*) le lasă albe pe pagină (*folio*): marginile paginii, inițialele (letrine), suprafața mai mare de deasupra textului sau dintre două paragrafe ori chiar o pagină întreagă nescrisă (în acest ultim caz miniatura se numește în „pagină plină").

Când pictura acoperă pagina în întregime, fără text și fără ca albul pergamentului să fie vizibil, este vorba despre o „pagină covor".

Pe suport, care este în general un pergament – adică o piele de animal (miel, ied, capră sau vacă) – nepreparat sau acoperit cu un strat de albuș, de ceruză (carbonat de plumb, de culoare albă) și de apă, anluminorul, sau *pictor*, lucrează în *tempera* (vezi p. 16): pisează pigmenții, care se prezintă sub formă de pulbere, adăugând ca liant un amestec umed de gălbenuș și albuș.

Culorile astfel aplicate sunt opace. Ele sunt alese în general pentru strălucirea lor: termenul de „miniatură" vine de la *minium*, cuvânt latin care desemnează un pigment roșu-oranj obținut prin oxidarea plumbului topit, iar „anluminură" vine de la *anluminare*, adică „a face să strălucească". În afară de roșu, un albastru-intens, un galben, apoi mai multe nuanțe de verde etc. vor fi folosite de *pictor* începând din secolul al XIII-lea. Adesea aceste culori sunt întărite de argint și mai cu seamă de aur, înlocuite uneori cu materiale mai ieftine ca staniul colorat cu șofran. Argintul și aurul sunt aplicate sub formă de pudră căreia i se adaugă un liant.

Folosirea oului oferă picturilor o strălucire ca și cum ar fi fost vernisate. Dar dezavantajul acestei tehnici este fragilitatea: suprafețele au tendința de a se coșcovi.

Rareori, anluminorii lucrează cu pana (*Psaltirea din Utrecht*, în perioada carolingiană). În aceste cazuri ei realizează, sau nu, contururi vii în tuș sau cu discrete tușe translucide recurgând la pigmenți vegetali. Există și manuscrise în *grisaille* (altfel spus în tente de *gris*), îndeosebi la sfârșitul Evului Mediu.



GUIDO DA SIENA, *Fecioara cu Pruncul*, detaliu, 1265–1275, *tempera* pe lemn, 125 x 175 cm, Florența, Accademia.

Tempera cu ou

Majoritatea picturilor care nu sunt fixate într-un spațiu (adică altele decât cele murale) care s-au păstrat din epoca medievală sunt realizate pe lemn. Fondul de aur caracteristic le conferă o luminozitate la care contribuie și culorile, la fel de vii ca acelea din anluminură.

Tehnica folosită de pictor variază de la un atelier la altul și chiar în aceeași operă el poate utiliza pigmenți sub formă de pudră, amestecați, după frecarea cu ulei, cu clei fabricat din pielea animalelor sau cu gumă vegetală; când lucrează cu o emulsie (ou) se spune că opera este executată în *tempera* cu ou (a nu se confunda cu termenul actual care desemnează culori de tempera, altfel preparate). În clei sau în această emulsie se mai amestecă uneori și alte elemente: miere, lapte de smochin, cascină etc.

Tempera cu ou este cea mai folosită tehnică în nordul Europei până la apariția lui Van Eyck, iar în Italia până către 1460. Ea presupune o preparație atentă a suportului: aplicarea unui strat de ipsos acoperit cu mai multe straturi de clei care este lăsat să se usuce, fiind apoi șlefuit cu grijă. Această muncă este una din sarcinile încredințate ucenicilor.

Picturile *a secco*

Până la sfârșitul secolului al XIII-lea, picturile murale sunt executate în *tempera* pe o tencuială uscată (procedeul se numește pictură *a secco*).

În Franța, de exemplu, frescele romanice sunt pictate cu ou sau cu lapte de var pe o tencuială (mortar) acoperită cu clei, perfect șlefuită.



GIOTTO, *Sf. Francisc venerat de un credincios*, circa 1295–1300, frescă, 270 x 230 cm, Assisi, Basilica San Francesco, biserica superioară.

Fresca

Către 1300, în Italia, datorită influenței lui Giotto și pentru mai mult de două secole (până la Michelangelo), pictura în frescă triumfă.

Deasupra unui prim strat de mortar aplicat pe toată suprafața de pictat, conducătorul atelierului sau un partener experimentat – care lucrează după un desen al celui dintâi transcriindu-l și mărindu-l (cu ajutorul hârtiei cu pătrățele) – trasează cu pigment roșu *(sinopia)* contururile figurilor etc. Abia apoi începe pictarea propriu-zisă: în fiecare zi *(giornata)*, pictorul așterne pe fragmentul din operă pe care vrea să-l coloreze un al doilea strat de tencuială *(intonaco)* care trebuie obligatoriu să rămână umed cât timp lucrează (de unde denumirea de *a fresco*).

Cele două straturi de tencuială sunt compuse din nisip și var stins. Pigmenții folosiți sunt minerali: pământuri argiloase și silicați care rezistă în combinație cu varul și pe care pictorul îi amestecă cu apă. Prin uscare, mortarul eliberează hidrat de carbon: acesta se transformă la suprafață într-o crustă transparentă, calcinul, care protejează și fixează pigmenții. Picturile astfel obținute au un aspect natural. Perenitatea lor este considerabilă, cu condiția ca peretele să fie bine preparat și climatul să nu fie prea umed. Dar tehnica este delicată. Pictorul trebuie să aibă în vedere că, pe măsură ce mortarul se usucă, culorile se modifică. Și, mai ales, trebuie să realizeze, pe stratul de tencuială udă special așternut, racorduri perfecte, cât mai puțin vizibile, între fragmentele executate în zile diferite.



începutul veacului al XV-lea, are douăzeci și unu de asistenți. De cele mai multe ori, meșterul este ajutat de unul sau doi asociați și de unul sau doi *garzoni* (ucenici); la Ulm, în 1496, reglementările meseriei de sculptor stabilesc că patronul poate avea cel mult doi ucenici, dar câți asociați vrea.

De-a lungul întregii zile, conversațiile sunt în largul lor, de cele mai multe ori despre fleacuri: despre vreme, despre vecini, despre mersul lucrurilor. Glumele nu lipsesc. Cei mai tineri recurg la farse. Scriitorii și biografii au relatat diferite astfel de distracții: Franco Sacchetti, la sfârșitul secolului al XIV-lea, și după el Vasari povestesc că Giotto a pictat într-o zi o muscă atât de veridică pe figura la care lucra meșterul său Cimabue, încât acesta a fost păcălit. Anecdota nu este anodină: ea îl asimilează pe tânărul artist florentin cu marii maeștri ai trecutului, cu pictorul grec al Antichității Zeuxis, care, după cum povestește Pliniu cel Bătrân, ar fi pictat niște struguri atât de naturali încât păsările au vrut să-i ciugulească. În felul acesta Giotto este omagiat ca primul reprezentant modern al stilului naturalist.



CARLO CRIVELLI, *Sf. Ecaterina din Alexandria*, sfârșitul secolului al XV-lea, ulei pe lemn, 37,8 x 19 cm, Londra, National Gallery.

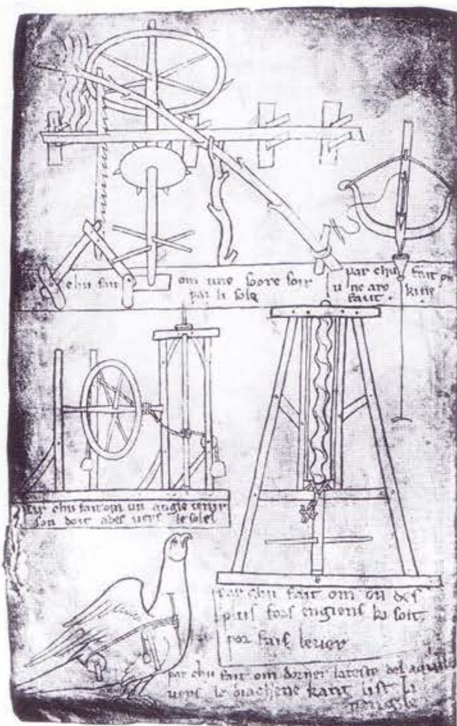
Călători de cursă lungă

Și dezbateri serioase animă uneori atmosfera. Experiența celor mai în vârstă îi determină să vorbească despre ceea ce au văzut în alte locuri. Una din regulile formației artizanului cere ca ucenicul să facă o călătorie înainte de a deveni asociat. Cel puțin în nordul Europei, artiștii respectă această tradiție: după ce a trecut între 1486 și 1489 prin atelierul pictorului Michael Wolgemut din Nürnberg, Dürer pleacă în 1490 să exploreze lumea, călătorind timp de patru ani. Se pare că a ajuns în zona orașelor Frankfurt și Mainz, unde lucrează un artist cunoscut sub numele de „Maestrul Cărții minții", apoi și-a continuat călătoria până în Țările de Jos, pentru a studia operele marilor fondatori ai picturii flamande. S-a întors prin Alsacia pentru a-l vizita pe gravorul Martin Schongauer și s-a oprit câteva luni la Basel. La încheierea adolescenței, majoritatea pictorilor și sculptorilor respectă tradiția călătoriilor: șantiere întâmplătoare și vicisitudinile carierelor îi conduc dintr-un oraș în altul. Acestea sunt tot atâtea ocazii de a descoperi opere, de a vorbi cu artiști veniți din alte părți. Pentru cei care nu părăsesc atelierul, contactul cu clienții – numiți atunci comanditari – care veneau să-l angajeze pe meșter și să verifice felul în care avansau lucrările suscită și el comentarii.

Obiecte diverse

De anvergura unui atelier depinde cultura care alimentează operele produse aici. Când *bottega* este o firmă mică – cazul cel mai frecvent – lucrătorii se mulțumesc cu producții cu caracter modest. În absența unei industrii a „designului", cum se

ARTIȘTI ȘI CĂLĂTORI



VILLARD DE HONNECOURT, *Mașină și instrumente de ridicare*, circa 1235, desen extras dintr-o carte de modele, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

Obișnuiți cu călătoriile rapide, ne vine greu să credem că lumea medievală era un univers cu un spațiu închis în el însuși. Din secolul al XIII-lea, datorită întăririi statelor, drumurile devin mai sigure, deplasările mai ușoare. Artiștii călătoresc din oraș în oraș. Fără aceste călătorii, stilul gotic, cu caracteristici comune atât de puternice de la un capăt la altul al Europei, nu s-ar fi putut naște.

Secolul al XIII-lea

Arhitect, sau poate simplu meșter, Villard de Honnecourt, din Picardia, străbate Europa, către 1230, desenând motivele pictate, sculptate sau arhitecturale care-i trezesc interesul. Albumul de crochiuri pe care ni l-a lăsat este un carnet de modele pe care l-a utilizat el însuși și care, se pare, i-a influențat și pe alți meșteri.

Secolul al XIV-lea

La fel ca Villard de Honnecourt, și alți artiști medievali de marcă călătoresc, uneori în grup. La Assisi, cel mai vechi ciclu de picturi din basilica superioară este realizat de un atelier originar din Île-de-France. La mijlocul secolului al XV-lea, în Spania, la Burgos, pe șantierul catedralei lucrează sculptorul german Johann din Köln. Călătoriile se circumscriu adesea la o singură țară. În Italia, Giotto pictează la Florența, la Assisi, la Padova și la Napoli, la începutul secolului al XIV-lea. În aceeași epocă, sienezul Simone Martini călătorește la Assisi, la Napoli și moare la Avignon, reședință a papilor din 1309. Duccio, și el tot sienez, ajunge până la Paris.

Secolul al XV-lea

În secolul al XV-lea, pictorii și sculptorii călătoresc la fel de mult, asemenea arhitecților, muzicienilor (Guillaume Dufay face carieră în Italia) și umaniștilor în general. Flamandul Jan Van Eyck își are atelierul la Bruges, dar se duce de două ori în Spania și Portugalia și se pare că ar fi traversat și Alpii. Florentinul Masolino, coautor alături de Masaccio al Capelei Brancacci, din Florența, lucrează la nord de Milano (Castiglione Olona), la Roma (San Clemente) și în Ungaria. Peste tot, operele acestor artiști fac școală. De peste tot, ei aduc amintiri vizuale, traduse în motive pe care le introduc în propriile opere.

O INDUSTRIE FLORENTINĂ: LĂZILE PICTATE *(CASSONI)*



ATELIER FLORENTIN, *Legenda lui Romulus, Tatius și Hersilia, cassone* (ladă de zestre), circa 1460, Copenhaga, Musée Royal de Beaux-Arts.

În Evul Mediu, mobilierul se rezumă la câteva piese principale. Printre acestea, lăzile *(cassoni)*, în care se ținea lenjeria, dețin ponderea cea mai importantă. Așezate lângă perete sau la picioarele patului, ele erau folosite și ca scaune.

O producție rentabilă

În Italia și în special la Florența, în secolul al XV-lea, ornamentarea acestor lăzi devine în scurt timp considerabilă. În ancadramente decorate cu muluri sau cu alte reliefuri aurite, pereții exteriori sunt ornați cu picturi reprezentând cel mai adesea scene mitologice, din Antichitate, din viața socială sau întâmplări contemporane. Interiorul lăzii, garnisit de obicei cu catifea și țesături din damasc, poate fi și el pictat, imaginile având un caracter mai privat, cum sunt cele de pe versoul capacului.

Angajarea marilor ateliere

Unele ateliere se specializează în producția unor asemenea lăzi, a căror decorație nu poartă în general semnătura artistului. Există însă și pictori faimoși care acceptă uneori comenzi de *cassoni* sau alte piese de mobilier: astfel Domenico Veneziano sau Paolo Uccello, ale cărui celebre *Bătălii* au fost pictate și ca panouri decorative *(spalliere)*, destinate să decoreze dormitorul lui Lorenzo de Medici.



întâmplă astăzi, foarte mulți pictori, sculptori și meșteșugari lucrează în fiecare oraș pentru a executa piese în serie. Lăzi de zestre în care se punea lenjeria miresei (numite în Italia *cassoni*), paturi de naștere *(deschi da parto)* pentru lehuze, capete de pat ilustrate cu diverse scene, draperii false, frize cu copii dansând sau peisaje executate în frescă pe pereții camerelor ori ai sălilor de recepție, mobile sculptate sau marchetate, toate aceste comenzi, mai mult sau mai puțin delicate și mai mult sau mai puțin bine retribuite, sunt executate în cele mai mici detalii, fără a pierde mult timp cu reflecțiile privind finalizarea lor. Dar există și câteva ateliere faimoase care adoptă o strategie diferită. Acestea consacră un interes și o grijă considerabile pentru a atrage și a păstra favorurile unei clientele bogate și exigente: piesele produse, obiecte decorative sau comenzi importante (tablouri de altar, fresce sau sculpturi însemnate), demonstrează prin calitatea lor extraordinară excelența meșterului.

Tradiție și inovație

Superioritatea manifestată de aceste ateliere este determinată, de cele mai multe ori, de capacitatea lor de inovare. Nu pentru că patronul ar căuta în mod special noutatea: dorința de ruptură nu face parte din mentalitatea artistului din secolele al XIV-lea și al XV-lea, iar căutările acestuia nu rezultă niciodată din negarea stării anterioare. Dar grija pentru promovarea unor principii de eficiență îi face pe șefii de atelier să adopte tehnici și procedee inedite. Stilul lui Giotto, de exemplu, este caracterizat prin prezența fizică foarte marcată a figurilor și prin construcția unui decor arhitectural și natural care, mai exact decât în orice pictură de la sfârșitul Antichității și până la vremea respectivă, dă iluzia profunzimii. Aceste particularități revelează la pictorul italian o sensibilitate în fața spectacolului lumii în acord evident cu predica franciscană, care laudă Creația. În același timp, noile canoane ale definirii corpurilor și spațiului răspund preocupării de standardizare a muncii numeroșilor lucrători din echipa sa. Înarmați cu prescripțiile precise ale canoanelor figurilor și ghidați de principiile simple ale perspectivei empirice, pictorii care lucrează sub direcția marelui maestru florentin la ciclul mural al Sfântului Francisc sau la cel al Capelei Scrovegni, din Padova, produc opere care respectă același tipar, și pe care meșterul nu se sfiește să le recunoască ca aparținându-i.

O revoluție: folosirea uleiului

O sută de ani mai târziu, la sfârșitul primului sfert al secolului al XV-lea, în nordul Europei, o descoperire esențială, pictura în ulei, dă naștere ea însăși dorinței de a picta mai bine, adică altfel și mai durabil decât atelierele concurente. La Bruges, misteriosul Hubert și fratele său Jan, despre care știm mai multe lucruri, pun la punct o mixtură produsă dintr-un amestec de uleiuri arse care le permite să se dispenseze de ou și de clei, lianții tradiționali ai pigmenților pudră. Primul istoric al picturii septentrionale, olandezul Carol van Mander, povestește în *Cartea pictorilor (Schilder Boeck)* legenda acestei descoperiri: „S-a întâmplat odată ca Jan să picteze un panou, consacrându-i mult timp, sârguință și muncă, așa cum își făcea întotdeauna lucrările, cu mare grijă și migală. După ce a fost gata panoul, l-a acoperit cu verniu, potrivit noii sale invenții, și, așa cum se obișnuise să facă, l-a pus la uscat la soare. Dar fie că scândurile nu erau bine îmbinate și încleiate, fie că soarele fusese prea dogorâtor, panoul a crăpat la rosturi. Jan a fost foarte amărât că din pricina soarelui i s-a prăpădit și i s-a zădărnicit munca și și-a pus în gând să facă în așa fel încât soarele să nu-i mai pricinuiască asemenea pagube; devenind dușmanul culorilor cu albuș de ou și al verniurilor, a început să cerceteze și să chibzuiască pentru a face un verniu care să se poată usca în casă și la umbră. După ce a cercetat multe uleiuri și alte materiale, a ajuns la concluzia că uleiul de sământă de in și cel de nucă sunt cele mai bune. Fierbându-le apoi pe acestea cu alte câteva substanțe pe care le adăugase, a obținut cel mai bun verniu din lume. Și ca toate mințile agere, cum era a lui, căutând







JAN și HUBERT VAN EYCK, *Sfinții ermiți* și *Sf. pelerini*, două dintre panourile tabloului de altar *Mielul mistic*, 1426–1432, ulei pe lemn, 146,4 x 51,2 și 146,5 x 52,8 cm, Gand, Catedrala St Bavo.

mai departe și tot mai departe, năzuind spre desăvârșire, a descoperit după îndelungi cercetări că vopseaua amestecată cu astfel de uleiuri se leagă foarte bine și se usucă tare de tot, iar apoi, după ce s-a uscat, nu lasă să pătrundă apa, și că uleiul face și culoarea să se înviorează mult și să aibă luciu, fără să fie acoperită cu verniu."

Povestea tabloului distrus și a furiei pictorului este fără îndoială exagerată. Nu este mai puțin adevărat că după, ne putem imagina, multe încercări și experimente ratate, FRAȚII VAN EYCK au fost primii care au pus la punct un liant pe bază de ulei de o calitate satisfăcătoare. Căutările lor răspundeau preocupării de a găsi o tehnică care să le permită să picteze mai bine în special figura umană, în nuanțele carnației, sau peisajele în care lumina scaldă discret pajiștea; uleiul le-a permis să execute tablouri ale căror culori nu s-au alterat practic în timp și ale căror grație și aspect vernisat i-au uimit pe contemporani.

O NOUĂ DESCHIDERE TEORETICĂ

Primele cercetări asupra spațiului și a redării volumului și descoperirea procedeului uleiului se situează firesc în cadrul experimentelor care îi conduc pe tehnicieni spre dobândirea unei abilități perfecționate de lungi ani de practică. În același timp, frecvența mai mare a acestor inovații în ultimele două secole ale Evului Mediu, după un imobilism aproape milenar, explică de ce un suflu nou, curios și mai îndrăzneț, pătrunde în această epocă în ateliere.

Această evoluție mai degrabă bruscă se traduce în schimbările care afectează tratatele artistice. Redactate exclusiv de practicieni între secolul al VIII-lea și începutul celui de al XV-lea, aceste tratate sunt manuale scrise special pentru artiști și nicidecum texte destinate să faciliteze aprecierea estetică a spectatorilor. Această trimitere lămurește parțial caracterul lor tehnic. Cea mai importantă parte a scrierilor este consacrată rețetelor, sfaturilor pentru confecționarea pensulelor, preparării panourilor, a zidurilor, a culorilor, de care am vorbit. „Bucătăria" descrisă nu este lipsită de sugestii poetice. Culorile îndeamnă la visare: ele evocă ținuturi îndepărtate, Indiile și orașul Sinope, sau legende cu monștri și dragoni. Producerea materiilor colorante trimite la rândul ei la alchimie, prin regnurile cu care lucrează, dar și prin complexitatea amestecurilor și prin caracterul extrem de precis al măsurilor. Nu este nici o îndoială că în acea epocă sentimentul unui mister relativ la fabricarea operei este asociat după bunul plac al celui care privește imaginea. La Napoli, în timpul regelui Alfonso, la jumătatea secolului al XV-lea, sosirea primelor tablouri

PRIMELE TRATATE DESPRE ARTĂ

În Europa, primele tratate despre artă apar între secolele al XII-lea și al XV-lea.

Lumea bizantină

Cele mai vechi tratate artistice provin din lumea bizantină.

Tratatul despre diferitele arte al călugărului Teofil datează din secolul al XII-lea și este format din trei cărți. Prima tratează problemele picturii: este un elogiu adus culorilor, fiecare fiind însoțită de descrierea modului de preparare, de așternere în funcție de suport. Cartea a II-a este consacrată sticlei, în special felului în care se construiesc ferestrele din sticlă pictată. Cartea a III-a are ca subiect arta metalului.

Manuscrisul de la Muntele Athos, atribuit lui Dionisis din Furna, a fost probabil redactat cândva, între secolele XII și XIV, și este format tot din trei cărți. Prima cuprinde rețete tehnice, a doua enumeră subiectele demne de a fi pictate, iar a treia felul de dispunere a subiectelor în biserică.

Primele tratate occidentale

În Occident, primul text important este *Despre fabricarea culorilor (De coloribus faciendis)* al călugărului Pierre de Saint-Omer, în veacul al XIII-lea. Așa cum indică și titlul, obiectul său este exclusiv culoarea. De o anvergură mult mai mare este *Tratatul despre pictură (Libro dell'arte)* al pictorului Cennino Cennini, scris la sfârșitul secolului al XIV-lea (Trecento). Faptul că a fost redactat în limba vulgară, în italiană, dovedește că textul se adresa artiștilor, care nu foloseau latina. O sută optzeci și nouă de scurte capitole detaliază tehnicile artei, cu precădere pe cele ale picturii, dar și pe cele ale vitraliului și sculpturii (în special felul în care se execută un mulaj). În premieră, sunt formulate câteva idei despre artă (reflecții incipiente asupra anatomiei, proporțiilor, clarobscurului, modeleului, perspectivei etc.) și artiști (autorul laudă supremația lui Giotto, care fusese meșterul propriului său meșter).

Secolul al XV-lea: Ghiberti și Alberti

În veacul al XV-lea, două scrieri fac epocă, amândouă aparținând unor italieni.

Comentarii (Commentarii) de Lorenzo Ghiberti (1378–1455), scrisă la sfârșitul vieții sculptorului florentin, este împărțită în trei părți. Prima este consacrată sculpturii și picturii Antichității, a doua prezintă istoria artei de la Cimabue (sfârșitul secolului al XIII-lea) până la epoca în care scrie autorul, incluzând și o autobiografie, iar ultima schițează o teorie a artei cu remarce despre optică, anatomie și proporțiile corpului omenesc.



Sf. Luca pictând-o pe Fecioară, detaliu dintr-o frescă romanică, Canville-la-Roque, Cotentin, Franța.

Despre pictură a arhitectului Leon Battista Alberti (1404–1472), și el florentin, este scrisă în 1435–1436 în italiană pentru pictori *(Della pittura)* și în latină *(De pictura)*, o versiune pentru uzul umaniștilor interesați. Textul renunță la prezentarea de rețete tehnice, dar nici el nu încearcă să reconstituie biografia artiștilor. Împărțit în trei părți, consacrate unor aserțiuni teoretice, tratatul pune bazele unei reflecții mai degrabă estetice. Prima carte tratează perspectiva, cartea a II-a face elogiul picturii și al pictorilor Antichității, vorbește despre contur, compoziție, tratarea corpului (anatomie, proporții, mișcare, pasiuni); cartea a III-a vorbește despre personalitatea pictorului, educația care îi este necesară și, în special, despre cunoștințele pe care trebuie să le aibă pentru a-și inventa subiectele *(inventio)*, despre oratori și poeți.

flamande executate în ulei îi surprinde pe spectatori din cauza „mirosului acru" degajat de picturile încă proaspete.

Reprezentarea corpului: umbre, proporții

Din secolul al XIII-lea, autorii tratatelor încep să se preocupe de subiecte mai puțin prozaice. Referitor la figura umană, își pun problema reprezentării carnației, pe care aplicarea unei culori unice nu o putuse rezolva, și pe aceea a volumului, pe care un contur nu-l putuse reda. Ei descoperă noțiunea de clarobscur, adică degradeul unei tente care trece de la luminos la întunecat și prezintă astfel umbrele și luminile. Când vrea să picteze un chip, artistul așterne mai întâi un strat de verde bătând spre negru, așa-zisul *verdaccio*, pe care trasează liniile interioare ale figurii. Apoi acoperă acest strat cu un altul unde galbenul, rozul și albul se amestecă. Reia părțile în relief, adică cele aflate în lumină, așternând din nou galben barat de alb. Pe pomeți și pe buze aplică un roșu viu și luminos. Procedeul este sistematic și la fel de eficace când trebuie să dea o idee despre existența sângelui sub piele, despre cearcăne, riduri profunde, acolo unde umbra se adâncește. O metodă similară este folosită în cazul hainelor: peste tenta de fond care acoperă în întregime suprafața veșmântului, pictorul reia în zone luminoase sau întunecate anumite părți care formează pliurile deschise la culoare sau pe cele în umbră. Surprinzător pentru înțelegerea noastră de astăzi, din această epocă și încă mai de demult, din Bizanț, artiștii sunt preocupați să construiască personajele pe baza unor proporții canonic stabilite. Dorința de a crea figuri frumoase la modul ideal se asociază cu convingerea că anatomia umană are la bază niște raporturi precise. Această certitudine nu derivă din măsurători reale: ea este speculativă, abstractă. Considerate o cheie a armoniei, cifrele reglează construcția personajelor; în mod direct sau nu, toate acestea reprezintă moșteniri ale Antichității, ale artiștilor greci care nu mai sunt decât niște nume, ca Policlet sau Lisip, și ale autorilor romani pe care uitarea nu s-a așternut pe de-a-ntregul, precum cel al arhitectului Vitruviu. Textul acestuia, *De architectura*, pe care autorii Renașterii îl vor comenta cu pasiune, este citat în 1244 de dominicanul Vincent de Beauvais în *Speculum majus*, o enciclopedie în care este vorba de multe alte lucruri în afară de pictură. Pentru Occident, el impune un canon în care capul cu fața – ea însăși divizată în trei treimi: fruntea, nasul și bărbia – este conținut de zece ori în corp. Există ateliere care urmează alte reguli, în care înălțimea capului este egală cu o optime sau o noime din aceea a siluetei.



ALBRECHT DÜRER, *Adam*, 1507, ulei pe lemn, 209 x 81 cm, Madrid, Muzeul Prado.

Trompe l'oeil: începuturile perspectivei

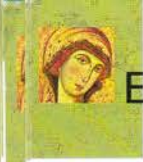
Adevărata cotitură în cultura atelierelor a avut totuși loc mai târziu. În Italia, la sfârșitul lui Duocento și la începutul lui Trecento – respectiv secolele al XIII-lea și al XIV-lea – pictorii încep să studieze regulile care dirijează spațiul sau, mai exact, pe cele care permit percepția



diferitelor forme eșalonate în acest spațiu de către un spectator situat într-un punct fix. Transpunerea obiectelor în trei dimensiuni pe o suprafață plană - perete, panou sau pergament - pune într-adevăr o serie de probleme care decurg din ceea ce se numește perspectivă: este vorba despre construirea fiecărui lucru în așa fel încât cel care privește să aibă iluzia că l-ar putea atinge și de determinarea proporțiilor astfel ca spectatorul să-și facă o idee despre distanța la care este așezat.
Pentru a rezolva aceste probleme, în jurul anului 1300 și pe parcursul secolului al XIV-lea, pictorii folosesc procedee care variază de la o operă la alta și circulă de la un atelier la altul. În veacul următor, impulsul decisiv vine de la oameni a căror meserie este mai degrabă aceea de a construi decât de a picta. Către 1420, arhitectul Brunelleschi realizează o vedere a Baptisteriului și o alta a Palazzo Vecchio din Florența în perspectivă „corectă", adică cu toate liniile de fugă convergând spre un punct unic. Cincisprezece ani mai târziu, un alt arhitect, Leon Battista Alberti, câteodată și teoretician, care încearcă să codifice regulile picturii, dă în tratatul său *Despre pictură (Della pittura)* formularea definitivă a perspectivei clasice, pe care o numește *modo ottimo*, adică metoda cea mai bună. Pentru Alberti, suprafața unui tablou nu este nimic altceva decât baza unei piramide construite de razele vizuale care converg de la obiect la retină și la creier, unde se formează imaginea. Este deci suficient să proiectezi pe un tablou planul și elevația obiectului și de a raporta punctele obținute în abscize și în ordonate pentru a obține tot atâtea repere care permit să se dea formelor eșalonate o măsură exactă. Astfel experimentată și teoretizată, metoda a trezit entuziasmul pictorilor.
În jurul anului 1425, tânărul și strălucitul Masaccio o încearcă în ciclul pe care-l pictează împreună cu mai vârstnicul său confrate Masolino în Capela Brancacci, din Santa Maria del Carmine în Florența: în frescele *Plata tributului*, VINDECAREA LUI ANAN ȘI ÎNVIEREA TABITHEI, forțează liniile de fugă formate de cornișele și retragerile clădirilor să se întâlnească într-un punct unic - ceea ce în timpul execuției picturii s-a realizat fizic prin prinderea de un cui bătut în stratul de mortar a mai multor sfori cu rolul de a repera și de a trasa razele de convergență către punctul unic.
O dată cu deceniul următor, pentru unii pictori, supunerea spațiului la o tratare geometrică începe să devină un scop în sine. Paolo di Dono, supranumit Paolo Uccello, care lucrează la Florența după mijlocul anilor 1430, este descris un secol mai târziu de Vasari ca un „maniac" al perspectivei, o minte până într-atât de pasionată de cercetări în geometria prospectivă, încât omul a devenit „solitar, bizar, melancolic și sărac".
Căsătorit, tată de familie, el își pierde interesul pentru toate acestea pentru a nu se mai ocupa decât de hazardurile perspectivei. Soția sa, scrie Vasari, „povestea mereu cum Paolo își petrecea toată noaptea în atelier pentru a rezolva problemele perspectivei. Când ea îl chema la culcare, el răspundea: «Oh, ce lucru minunat este perspectiva!»"



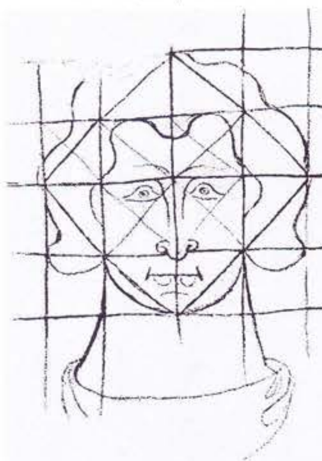
MASACCIO ȘI MASOLINO, *Vindecarea lui Anan și învierea Tabithei*, circa 1426–1428, Florența, frescă, 247 x 586 cm, Santa Maria del Carmine, Capela Brancacci.



De fapt, Uccello este primul care se preocupă să aplice regulile perspectivei în construirea personajelor și nu numai, așa cum făceau Brunelleschi și Masaccio la clădiri. Panourile care compun faimoasa sa *Bătălie de la San Romano* dispun pe un teren delimitat de planuri trupurile în *raccoursi* ale războinicilor și cailor, surprinse în acțiune sau încremenite în rigiditatea morții. Uccello este primul și în încercarea de a reprezenta corpuri solide cu forme deosebit de complicate: lui i se datorează magnificele desene după turbanele cu fațete numite *mazzochi*, purtate în acele vremuri de eleganții Florenței și cu care îi împodobește pe șefii combatanților din *Bătălie*.
Aceleași forme de turbane apar în picturile consacrate *Legendei Sfintei Cruci*, pictate între 1452 și 1459 de Piero della Francesca la Arezzo, la sud de Florența, în corul Bisericii San Francesco. Dar Piero, unul dintre artiștii majori ai secolului al XV-lea italian, își pierde capacitatea de a picta în ultimii ani de viață. În aceste condiții, se dedică în totalitate unei alte pasiuni ale sale și scrie lucrări în care matematica pură ocupă un loc tot mai important: *Tratat despre cinci corpuri regulate (Libellus de quinque corporibus regularibus)*, de la sfârșitul anilor 1480, care urmează unui volum anterior, *Despre perspectivă în pictură (De perspectiva pingendi)*, fără îndoială redactat cu aproape cinci ani mai devreme.
În aproape două secole de tatonări, de experimentări succedate de căutări se produce o schimbare majoră. Solicitată de pictori, la rândul lor sesizați de arhitecți, știința perspectivei se vede perfecționată de acești artiști, care îi organizează practica într-un sistem și o îmbogătesc teoretic, situându-se ei înșiși la nivelul matematicienilor. Este semnificativ faptul că Uccello a fost prieten cu matematicianul Antonio Manetti, al cărui portret l-a inserat printre acelea ale oamenilor iluștri, alături de Brunelleschi. Este și mai revelator faptul că Piero l-a avut ca profesor pe Fra Luca Pacioli, matematician devenit rapid celebru în mediile erudite din Italia de Nord. Despre cea mai importantă operă a acestuia, *Despre proporția divină (De divina proportione)*, se spune că se inspiră atât de mult din speculațiile lui Piero, încât nu era decât un plagiat.

IMITAREA NATURII...

Ca un pictor, pe care l-am descris ca pe un artizan dornic să dobândească virtuozitatea tehnicilor de execuție a unei opere, să poată, la sfârșitul secolului al XV-lea, să-și abandoneze arta pentru a deveni unul din marii matematicieni ai timpului, aceasta spune multe despre transformările care, în decursul acestui veac, i-au condus pe membrii atelierelor – sau cel puțin pe cei mai însemnați dintre ei – de la o formație exclusiv poetică la ocupații speculative. Or, cazul perspectivei nu este izolat. Și în alte domenii, artiștii, la sfârșitul Evului Mediu, devin specialiști, savanți sau erudiți.



VILLARD DE HONNECOURT, *Cap geometric*, detaliu de pe o pagină din *Album de desene*, prima jumătate a secolului al XIII-lea, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

O știință nouă: anatomia

Așa se întâmplă cu domeniul cunoștințelor medicale sau, cel puțin, anatomice ale artiștilor. Aproape în întreg Evul Mediu, execuția figurilor ascultă de legile proporționalității sau *commensuratio* fără a se preocupa de anatomia corpurilor și mulțumindu-se cu stilizarea formelor. În secolul al XIII-lea, francezul VILLARD DE HONNECOURT propune, de exemplu, o metodă de a desena sau „arta portretizării" care ignoră total structura organismului. Desenele din albumul său, păstrate la





ANTONIO POLLAIOLO, *Lupta nudurilor*, circa 1470, gravură pe placă de aramă.

Bibliothèque Nationale de France din Paris, lasă să se vadă un sistem de linii arbitrare impuse figurii.

Dimpotrivă, cu începere din secolul al XIV-lea până în al XV-lea, prezența fizică a figurilor devine o prioritate. Înfruntând realitatea, artiștii dezbracă trupurile, examinează musculatura, studiază articulațiile, le reprezintă mobile, în mișcare. Mai mult, ei se aventurează să privească chiar în interiorul corpului: intră în sălile de anatomie unde chirurgii fac primele disecții pe oameni; devansându-i uneori pe medici, pun ei înșiși mâna pe scalpel și secționează trupuri. Alberti formulează necesitatea imperioasă pentru pictor de a cunoaște în amănunt structura corpului uman, scriind în *Della pittura*: „[...] Când sunt reprezentate ființe însuflețite, trebuie mai întâi să-ți imaginezi că dedesubt se află oase pentru că, fixe fiind, acestea ocupă mereu același loc. Pe urmă trebuie să atașezi nervii și mușchii, fiecare unde îi e locul; la sfârșit, oasele și mușchii trebuie să fie îmbrăcați cu carne și piele. [...] Așa cum facem un personaj îmbrăcat, desenându-l mai întâi nud, apoi drapându-l cu veșminte, tot așa pictând un nud, trebuie la început să dispunem oasele și mușchii pe care le acoperim ușor cu carne și piele astfel încât să se citească fără dificultate unde se găsesc mușchii." Exprimată sub formă de sfat, această remarcă, datând din 1435, însoțește fără îndoială o practică utilizată deja în ateliere. Peste vreo cincisprezece ani, către 1450, sculptorul Ghiberti scrie la fel în *Primul Comentariu*: „Trebuie [...] să se vadă disecții, astfel încât sculptorul care vrea să compună o *statua virile* să știe câte oase există în corpul uman și de asemenea să cunoască mușchii și toate tendoanele [*nervi*] și legăturile lor." Urmează primele dovezi. Despre Antonio Pollaiolo, care lucrează la Florența între anii 1460 și sfârșitul secolului, ni se spune că „diseca numeroase cadavre pentru a le studia anatomia." O gravură păstrată la British Museum,



LEONARDO DA VINCI, *Făt și peretele intern al uterului*, detaliu dintr-un desen, circa 1511–1513, Windsor, Royal Library.

O ENIGMĂ DESCIFRATĂ TREPTAT: SCHELETUL UMAN



MICHAEL WOHLGEMUT, *Dans macabru*, 1493, gravură ilustrând *Weltchronik* de Hartmann Schedel, editată la Nürnberg, colecție particulară.

La sfârșitul Evului Mediu și în special în secolul al XVI-lea, anatomia progresează treptat, pe măsură ce se răspândesc practicile disecției.

Ignoranțe medievale

În *Tratatul despre pictură*, din 1400, Cennino Cennini scrie că „bărbatul are o coastă mai puțin decât femeia, pe partea stângă." La el, lipsa cunoștințelor de anatomie este însoțită de o putere de imaginare hrănită de tradiția religioasă: coasta lipsă la bărbat se explică prin crearea Evei din coasta lui Adam – luată din „partea rea" a corpului, adică din stânga, pentru că Eva se află la originea păcatului.

La vremea respectivă era cu adevărat foarte dificil de imaginat alcătuirea reală a unui schelet, disecția ca și orice alte manevre asupra cadavrelor fiind interzise, și, dacă din pământul vechilor cimitire ies adeseori oase la suprafață, secretul felului în care sunt articulate ele rămâne de nepătruns.

Astfel în *Dans macabru* și în alte teme care au legătură cu moartea *(Triumful Morții, Întâlnirea dintre trei oameni vii și trei morți)*, scheletele pe care le înfățișează pictorii sunt greșite – erorile privesc în special genunchiul (absența rotulei), inserția umerilor și, mai ales, a șoldului (osul iliac).

Zidirea lui Vésale

Trebuie să așteptăm secolul al XVI-lea pentru ca, disecția fiind legalizată, să se răspândească cunoștințele despre constituirea scheletului. Astfel, pentru a imagina și a reproduce schelete, artiștii recurg la planșe ilustrate (magnificele gravuri din atelierul lui Tizian publicate de Vésale în *Zidirea corpului omenesc [De humani corporis fabrica]*, la Basel, în 1543) sau achiziționează chiar schelete întregi care devin ornamentul atelierelor – cu mult înainte de înființarea laboratoarelor de știință din colegii.



LUPTA NUDURILOR, dovedeşte într-adevăr o cunoaştere a dispunerii musculaturii remarcabilă pentru epoca respectivă.
Peste câtiva ani, şi LEONARDO DA VINCI îşi începe cariera. El este pictor, sculptor, arhitect, inventator - dar şi anatomist. Din 1487, începe să facă disecţii. Lucrează cu cadavre umane (primul său subiect este un bătrân pe care l-a văzut murind şi are ocazia să facă disecţia unei femei însărcinate descoperind fătul ajuns aproape la termen), dar şi animale, în special porci, al căror organism este considerat a fi foarte asemănător cu cel al omului. Aceste activităţi îi asigură lui Leonardo o cunoaştere a corpului în interior mai aprofundată decât o avusese până atunci orice doctor, care suscită infinite comentarii manuscrise şi o multitudine de desene la fel de remarcabile prin valoarea lor grafică şi prin precizia observaţiei. În acelaşi timp, cunoştinţele anatomice dobândite influenţează concepţia tablourilor sale: este impresionant de observat felul în care îl reprezintă pe bătrânul numai piele şi os din centrul tabloului rămas neterminat al *Sfântului Ieronim*, aflat astăzi în pinacoteca Vaticanului.

...ŞI ŞCOALA ANTICILOR

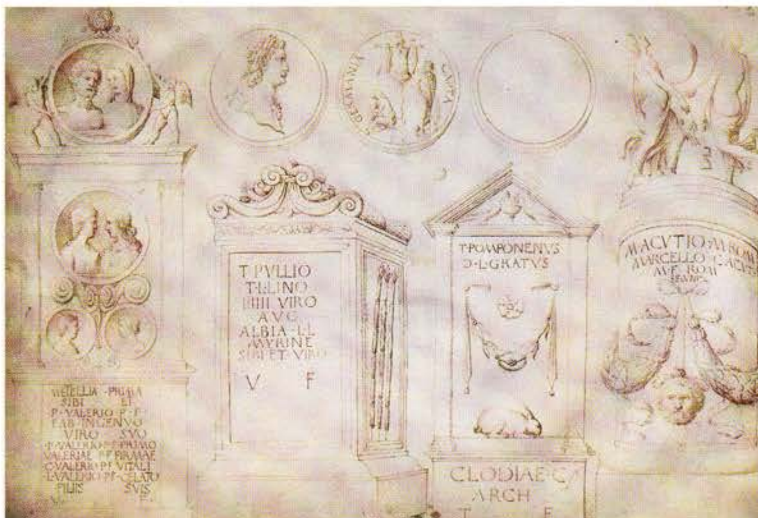
La sfârşitul Evului Mediu, cultura dobândită în atelier acoperă doar domenii care, în clasificarea modernă a ştiinţelor, s-a convenit a fi calificate ca „literare". Cunoaşterea trecutului, interesul pentru ruine, pentru istoria şi miturile romane sunt strâns incluse.

Ruine romane

Niciodată complet uitată în Evul Mediu, influenţa Antichităţii se face cu adevărat simţită, cu o forţă deosebită, începând din secolele al XIII-lea şi al XIV-lea şi mai ales în decursul celui de al XV-lea. În căutarea unor forme de expresie diferite, elita intelectuală găseşte în modelul antic un mijloc de a-şi reînnoi concepţia şi decorul vieţii sale. Scriitorii sunt primii promotori ai acestei resurecţii care, născută în Italia, se va propaga în Europa şi va duce la declanşarea Renaşterii. În secolul al XIV-lea, Petrarca este cel mai mare dintre ei. Imitator al poeziei latine în toate genurile ei, este şi autor de lucrări istorice şi de tratate filozofice în care face cunoscută ştiinţa anticilor.
La artişti, interesul pentru Antichitate se face simţit mai întâi în mod discret, apoi mult mai manifest. Deşi nici un tratat nu le recomandă să studieze capodoperele romane, în secolele al XIII-lea şi al XIV-lea, tot în Italia, unde vestigiile sunt numeroase şi bine păstrate, pictorii şi sculptorii încep să copieze modele păgâne sau să se inspire din ele. La Pisa, dovezile unui asemenea interes sunt deosebit de precoce. În sanctuarul unde sunt îngropaţi conducătorii oraşului, Composanto, „Câmpul sfânt", sunt depozitate sarcofage antice aduse de pisani de pe tărâmurile îndepărtate străbătute în timpul cruciadelor. Aceste uriaşe lăzi de marmură, ornamentate cu reliefuri, furnizează unei dinastii de sculptori, familiei Pisano, modele de la care se inspiră. Înainte de 1260, Nicola Pisano, tatăl, sculptează un HERCULE NUD pe balustrada amvonului baptisteriului din Pisa; el ciopleşte marmura pentru a face să răsară figuri în stil antic, cu drapaje grele şi chipuri cu fizionomie clasică. Înainte de 1311, Giovanni, fiul său, împrumută pentru o *Prudenţă* modelul unei Venus antice, pe care o execută pentru



NICOLA PISANO, *Hercule nud*, numit şi *Forţa*, 1259–1260, marmură, amvonul baptisteriului catedralei din Pisa.



JACOPO BELLINI, *Monumente funerare și medalii*, circa 1455, desen, Paris, Luvru, Département des arts graphiques.

amvonul din catedrala orașului. Astfel, în timpul a două generații, între mijlocul secolului al XIII-lea și începutul celui de al XIV-lea, întâlnirea cu anticii a făcut să se „aprindă scânteia" care a permis sculpturii italiene să forțeze evoluția goticului spre un stil apropiat de Antichitatea clasică.

Precursori ai unui interes care se descoperă, în secolul al XIV-lea, și în rândul pictorilor (florentinul Giotto sau sienezii Pietro și Ambrogio Lorenzetti), tot sculptorii sunt primii, o jumătate de veac mai târziu, care se îndreaptă către Roma pentru a căuta acolo în mod sistematic vestigii antice. Inventatorul perspectivei cu punct unic de fugă, Brunelleschi, experimentează o adevărată „călătorie de studii" în Cetatea Eternă. Format ca orfevru și ca sculptor, el este, în 1402, refuzat de juriul însărcinat să aleagă proiectul pentru porțile de bronz care trebuiau să închidă Baptisteriul din Florența, câștigător fiind proiectul lui Ghiberti. Deziluzionat, părăsește orașul în compania, se pare, a unui alt sculptor, Donatello. Tinerii merg la Roma pentru a studia anticele statui din marmură - dar ruinele monumentale ale Cetății Eterne vor decide vocația de constructor a lui Brunelleschi.

În anii care urmează șederii lui Brunelleschi la Roma, orașul își regăsește strălucirea după un secol de declin determinat de vicisitudinile politice și mai ales de exilul papalității la Avignon. Chemați de papii reveniți în Cetatea Eternă, încurajați de noua stabilitate a orașului, la Roma vin din ce în ce mai mulți artiști.

Printr-o coincidență care nu este cu siguranță întâmplătoare, primul care calcă pe urmele lui Brunelleschi la Roma este tot un sculptor, mai precis rivalul său, Ghiberti; între 1415 și 1430, în două reprize, acesta petrece ceva timp în oraș, adunând acolo un adevărat „mic muzeu" cu „multe lucrări antice în bronz și marmură". Și pictorii se îndreaptă spre Roma: Pisanello, în 1427, în timp ce picta fresce la San Giovanni in Laterano, copiază un număr neidentificat de opere antice. Venețianul JACOPO BELLINI face la fel câțiva ani mai târziu: și el execută desene - se păstrează două volume realizate în întregime de el - dintre care multe compoziții compuse în care se amestecă sculpturi de inspirație antică și ansambluri monumentale, precum și cel puțin două studii arheologice precise.

Vestigii închipuite sau reconstituiri

Călătoria la Roma nu este totdeauna necesară pentru declanșarea pasiunii pentru Antichitate. Ginerele lui Jacopo Bellini, Mantegna, se formează în Padova, oraș deschis prin tradiție către inovațiile florentine - îl primise pe Giotto la începutul secolului

al XIV-lea, apoi, la mijlocul veacului al XV-lea, pe marele sculptor florentin Donatello și pe pictorul Uccello. În oraș se păstrează fragmente antice, ruinele unui teatru, *arena*, care dă numele capelei decorate de Giotto, precum și, construit la sfârșitul secolului al XIII-lea, un mormânt acreditat a păstra cenușa unui erou fondator, troianul Antenor. La acestea se adaugă circumstanțe particulare în prima jumătate a secolului al XV-lea: sosirea învățaților greci, alungați de înaintarea turcilor în Imperiul Bizantin, care încep să predea la universitatea padovană, și experiența occidentalilor care fac voiajul în sens invers, mergând către Grecia și bazinul mediteranean oriental în căutare de vestigii inedite. De la 1418 și până în 1445, anul morții sale, Cyriac din Ancona, un negustor a cărui pasiune pentru arheologie îl face să renunțe la meseria sa, călătorește la Roma, Atena și Pelopones, apoi în Egipt, desenând ruine antice și colecționând diferite piese.



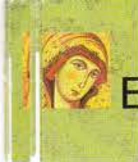


ANDREA MANTEGNA, *Condamnarea Sf. Iacob de către Herod Agrippa*, 1449–1456, frescă, baza 330 cm, Padova, Biserica Ermitani.

Urmând exemplul lui Cyriac, un bărbat curios, care trece de la broderie la pictură, Francesco Squarcione, care va deveni, așa cum am văzut, tatăl adoptiv al lui Mantegna, vizitează orașele italiene – Roma și Florența – ajunge fără îndoială până în Grecia și, se pare, în Egipt. În 1430, deschide la Padova un atelier în care știe să formeze și să rețină o anumită perioadă tineri extrem de promițători. Mantegna intră aici la sfârșitul lui 1441, la vârsta de 11 ani. Șapte ani mai târziu, în 1448, tânărul primește însărcinarea de a picta în Capela Ovetari din Biserica Ermitani, la Padova, *Povestea vieții Sf. Iacob și a Sf. Cristof.* Utilizând un minimum de culori, pentru a imita un relief în piatră, el construiește un univers în care decorația, de la monumente la costume și accesorii, se vrea în întregime antică. În CONDAMNAREA SF. IACOB DE CĂTRE HEROD AGRIPPA, episodul este dominat de un arc de triumf ornat cu un basorelief înfățișând un sacrificiu păgân, cu efigia împăratului în medalion și cu o inscripție autentică scrisă cu majuscule romane – ispravă epigrafică fără precedent în pictura medievală. Nici figurile nu sunt mai puțin clasice, derivate din modele care uneori au putut fi identificate.

LIMITELE UNEI CULTURI

Formația lui Mantegna la școala lui Squarcione și la aceea a desenelor socrului său Jacopo Bellini va fi desăvârșită de asidue cercetări arheologice. În plus, este de necontestat faptul că operele lui de maturitate, la fel de bogate în motive clasice, readuc la viață teme figurative sau iconografice căzute în desuetudine precum seria, destinată gravării, a *Triumfurilor lui Cezar*, sau subiectul rar al *Introducerii cultului Cibelei la Roma* (vezi p. 32). Rămâne înțeles felul în care artiștii, savanți în problemele perspectivei și „filozofi ai naturii" (așa cum erau numiți în epocă oamenii de știință),





ANDREA MANTEGNA, *Introducerea cultului Cibelei la Roma*, circa 1505–1506, *tempera* pe pânză, 74 x 268 cm, Londra, National Gallery.

familiarizați cu vestigiile antice pe care le copiază cu pasiune, au reușit să dobândească cunoștințe suplimentare pentru a putea să abordeze subiecte mai puțin obișnuite și să le trateze cum se cuvine, fără greșeală și fără acele anacronisme provocate de informații lacunare.

O cultură mediatizată

Datând de la sfârșitul secolului al XV-lea, un document privitor la Mantegna ne informează asupra legăturilor dintre pictori, despre felul în care se distrau și dă la iveală felul în care aceste cunoștințe s-au transmis. Consemnat într-un manuscris consacrat elogierii lui Cyriac din Ancona și redactat de padovanul Felice Feliciano – personaj straniu, scrib (adică secretar) al unui umanist local, amator de antichități și pasionat de științele oculte – acest document descrie o petrecere. În 23 și 24 septembrie 1464, Felice, Mantegna, încă un pictor pe nume Samuele da Tradate și un prieten învățat mergeau cu barca de-a lungul malului de sud al Lacului Garda, îmbătați de parfumul grădinilor pline de miresme ale insulelor, dar fără a pierde ocazia de a copia inscripții și de a improviza o șaradă foarte sofisticată în manieră antică. Prietenii își împart rolurile: unul este *imperator*, ceilalți sunt „consulii". Primul, purtând ghirlande de mirt, de albăstrele, de iederă și alte plante, cântă la liră și din voce; mica ambarcațiune este decorată cu covoare și ramuri de laur. Petrecerea se încheie cu rugăciuni și mulțumiri adresate Fecioarei pentru a fi date grupului „înțelepciunea și voința de a căuta locuri atât de încântătoare și monumente antice atât de vrednice de respect."

Deci nu din cărți, ci din explorări pe teren și, prin intermediul jocului, din regizarea fantezistă a unei reuniuni de savanți „de tip antic" se familiarizează Mantegna și tovarășul său pictor cu spiritul anticilor. Aparținându-i aceluiași Feliciano, o însemnare din ianuarie 1463 accentuează acest tablou sugerând complicitatea dintre umaniștii care își fac o profesiune de credință din cunoașterea Antichității și artiști, colecționari și autodidacți în materie. Este vorba de o dedicație, destul de lungă, a lui Feliciano către Mantegna, în care scribul îi aduce ca ofrandă două culegeri de inscripții antice. Generosul cadou se justifică prin aceea că, scrie umanistul, pictorul „este extrem de stăruitor în a-și continua cu entuziasm investigațiile în domeniul antichităților de acest fel." Ceea ce urmează este mai puțin favorabil lui Mantegna, căci autorul, care îi urează „multă șansă" în învățarea limbii grecești, se adresează cu o superioritate surprinzătoare artistului care își dovedise valoarea și depășise perioada uceniciei: „Nici o dorință nu mi-e mai scumpă și mai adâncă ca aceea de a te vedea devenind cât se poate de instruit și de a fi un om de știință desăvârșit în toate domeniile demne de interes și care, nu mă îndoiesc, se va întâmpla numai dacă te vei îndârji să unești plăcerile corpului și ale averii cu cele ale spiritului."





Pictura și sculptura – „arte manuale"

Față de Mantegna, Feliciano pozează în protector: ar putea fi un ghid amabil, prevenitor, dar, în plus, el este cunoscătorul, în timp ce pictorul, un neofit, are multe de învățat. Această condescendență derivă din concepția despre știință a epocii.

Evul Mediu are despre cultură o idee extrem de diferențiată, care opune în categorii rareori chemate să stea alături pe cei care au cunoștințe practice sau „manuale" celor care au urmat cursurile universităților, sau *trivium* și *quadrivium*, pentru a se iniția în profesiuni „liberale". Diferența între cele două tipuri de formare rezidă în abordarea altor domenii ale științei, căci este evident că negustorii, meșteșugarii – pictorul sau sculptorul fac parte din ultima categorie – nu pot învăța gramatica, logica sau retorica, materii predate la universitate. În plus, ea mai rezidă și în stăpânirea limbii latine, considerată unicul vehicul de difuzare a științelor „rare" și, mai cu seamă, a tuturor cunoștințelor care au tangență cu Antichitatea, fie că este vorba chiar despre texte latine, fie de eseuri și reflecții asupra culturii antice.

Bibliotecile artiștilor

Informațiile păstrate referitor la câteva biblioteci ale artiștilor conturează o idee destul de precisă despre cultura proprietarilor.

Biblioteca unui sculptor

În 1498, la Florența, niște sculptori, frații Benedetto și Giuliano da Maiano, au strâns douăzeci și nouă de cărți, ceea ce constituie deja, la numai o jumătate de secol de la începuturile tehnicilor de imprimare, o colecție relativ importantă. Or, mai mult de jumătate din aceste lucrări au caracter religios: printre ele se numără, desigur, o Biblie, *Viața Sf. Ieronim* și o carte consacrată miracolelor Fecioarei. Operele lui Dante și Boccaccio, ca și *Istoria Florenței* compun partea profană a colecției. În ce privește Antichitatea clasică, ea este reprezentată de două lucrări cu caracter istoric: *Viața lui Alexandru* și *Istoria Romei* de Titus Livius. Nici un autor de literatură antică nu figurează în biblioteca lui Benedetto și Giuliano da Maiano: nici Vergiliu, nici Ovidiu, nici vreun alt antic important care ar fi putut furniza sculptorilor material pentru operele cu subiect mitologic.

Leonardo, un adevărat erudit

Douăzeci de ani mai târziu, biblioteca mult mai considerabilă a lui Leonardo da Vinci cuprindea mai mult de o sută șaisprezece cărți. Ea număra trei gramatici latine, ceea ce demonstrează tenacitatea cu care artistul se străduia să învețe limba savanților. Figurează de asemenea Părinții Bisericii, Sf. Augustin sau Sf. Ambrozie, și câțiva scriitori italieni moderni: poeții comici Burchiello și Luigi Pulci sau autorul de povestiri Masuccio Salernitano. Lista care s-a păstrat menționează și tratate de anatomie, de astrologie, de cosmologie și matematică. Dar ea nu cuprinde nici un autor literar păgân.

O absență flagrantă: autorii antici

Toate acestea întăresc afirmația că, indubitabil, artiștii de la sfârșitul Evului Mediu nu ignorau cărțile. Preferau însă lucrările religioase, literatura contemporană în limba vulgară sau tratatele specializate, capabile să-i ghideze în meserie, și ignorau aproape total „sursele" care le-ar fi permis să conceapă, fără ajutor din afară, subiectele tablourilor cu tematică mitologică.

Or, în Evul Mediu, nici un artist nu a urmat cursurile universității. Ucenicul intră la patron imediat ce iese din prima copilărie, la zece sau unsprezece ani. Cei mai norocoși, în secolul al XV-lea, mai fac câțiva ani de școală: Botticelli este în școală la treisprezece ani, Leonardo nu intră în atelierul meșterului său Verrocchio decât spre paisprezece sau cincisprezece ani. După perioada de școlarizare, într-o Italie larg urbanizată, în majoritatea situațiilor, pictorii știu să citească, să scrie și să socotească; ca adulți, nu mai au timpul și câteodată nici mijloacele de a continua să se instruiască. Leonardo da Vinci, considerat astăzi un geniu universal, crede despre el că este un om lipsit de cultură – un *uomo senza lettere* (om fără știință). Această declarație, făcută pentru a-i provoca pe cei care, la Milano, unde se afla în 1487, îl invidiau pentru poziția sa de inginer al ducelui Lodovico Moro (Maurul), nu este chiar fără temei. Îndrumat de tatăl său spre o carieră de negustor, Leonardo a urmat clasa de *abaco* (aritmetică); nu știe latina, ale cărei noțiuni încearcă să le deprindă la maturitate, și nimeni nu l-a inițiat în „umanistice", adică în cunoașterea literaturii și istoriei antice.

Poziția altor artiști cultivați de la sfârșitul Evului Mediu este similară: într-o limbă italiană foarte sumar latinizată își redactează Ghiberti *Comentariile*, puțin înainte de jumătatea veacului al XV-lea, iar *Despre perspectivă în pictură (De perspectiva pingendi)* a lui Piero della Francesca, în ciuda titlului său în latină, este scrisă într-o italiană care valorifică numai câteva formule ale limbii savanților. În sfârșit, dacă astăzi nu mai luăm în considerare tratatele scrise de artiști, ci doar textele care i-au interesat într-atât încât să le achiziționeze, ne dăm seama imediat de autentica lor curiozitate culturală și de limitele ei. Despre Brunelleschi, de exemplu, se spunea că era „priceput în Biblie" și că „a cunoscut bine operele lui Dante", dar nu există nici o mențiune în legătură cu cunoașterea autorilor Antichității.

Alegerea subiectelor: mijlocirea umaniștilor

Târziu în raport cu epoca luată în discuție, o reacție a pictorului Tizian din Veneția ne furnizează un indiciu important. Adresându-se lui Alfonso, ducele Ferrarei, artistul scrie cu umilință: „La urma-urmei, n-am făcut nimic altceva decât să dau formă la ceea ce a primit spirit – lucrul cel mai important – din partea excelenței voastre." Dacă lăsăm la o parte faptul că Tizian a vrut să-l flateze pe duce, nu se poate nega faptul că scrisoarea exprimă o realitate: unui mecena, unui comanditar al operei sau consilierilor săi umaniști le revine misiunea de a stabili conținutul intelectual al tabloului sau al sculpturii, în timp ce artistul nu face altceva decât să dea subiectului forma vizuală potrivită.

David, Sfântul Gheorghe și calul

Această repartiție a sarcinilor transpare în orașele republicane unde guvernul stabilește tema operelor: promovarea figurii lui David (sculptat la Florența de Donatello, apoi de Verrocchio și ulterior de Michelangelo) și a Sfântului Gheorghe (în principal în cetățile din nordul peninsulei în sculptura și în pictura secolului al XV-lea și la începutul celui următor) se explică prin bunăvoința cu care privesc cultul eroilor umaniștii de la începutul Renașterii, preocupați să găsească pentru orașele lor embleme caracteristice.



DONATELLO, *Monumentul ecvestru al lui Gattamelata*, 1444, statuie în bronz, 340 cm înălțime, Padova, Piazza del Santo.

Resurecția statuii ecvestre răspunde de asemenea unor comenzi, fie direct guvernamentale, fie în orice caz sub autoritatea urbană care începe să conștientizeze necesitatea de a marca locurile principale din oraș prin monumente remarcabile. Inspirate din efigia antică în bronz, mai mare decât mărimea naturală, a împăratului Marc Aureliu de la Roma, cele mai faimoase exemplare ale acestor statui sunt date, și ele tot în bronz, de Donatello pentru Padova, în 1444 *(Gattamelata)* și de Verrocchio la Veneția, în 1482 *(Colleoni)*. Leonardo da Vinci
ar fi trebuit să fie autorul unei statui ecvestre uriașe, un „cal mare" destinat să cinstească memoria ducelui de Milano, Francesco Sforza, tatăl lui Lodovico Moro, în serviciul căruia se afla. Dar metalul care trebuia să fie folosit pentru turnarea acestui *Cavallo* a fost confiscat de trupele franceze ale lui Ludovic al XII-lea, care au intrat în capitala ducatului în 1499, fiind folosit pentru fabricarea tunurilor, în timp ce macheta în lut concepută de artist a servit ca țintă arcașilor.

Un comanditar discreționar: Isabela d'Este

Adevărata muncă de colaborare care conduce la apariția unei lucrări ne-o putem imagina în cadrul Curților, acolo unde procesul de elaborare intelectuală a operelor este cel mai bine documentat. Cazul lui Mantegna dă o idee exactă asupra modului în care se desfășurau lucrurile. Patruzeci de ani după ce terminase, la Padova, frescele capelei Bisericii Ermitani, artistul, care lucrează în serviciul ducilor de Mantova, este angajat de Isabela d'Este, soția suveranului, să-i realizeze picturi în *studiolo*, un mic cabinet de lucru situat în turnul Castelului San Giorgio, unde ducesa intenționează să adune picturi executate de cei mai renumiți artiști în viață. În 1497, apoi în 1502, sunt executate două pânze, *Parnas* și *Pallas alungând Viciile din Grădina Virtuții*, în timp ce o a treia, *Regatul lui Comus*, rămâne neterminată la moartea lui Mantegna, în 1506. Pentru aceste opere, Isabela îi procură artistului o schemă narativă și alegorică precisă, un autentic caiet de sarcini, pus la punct de învățații care se numără printre consilierii ei cei mai apropiați. Aportul acestor erudiți constă în definirea unui „program" (*invenzione* sau *fantasia*), care comportă o temă generală (*istoria* sau *fondamento principale*) și teme secundare *(ornamenti)*. Pe lângă



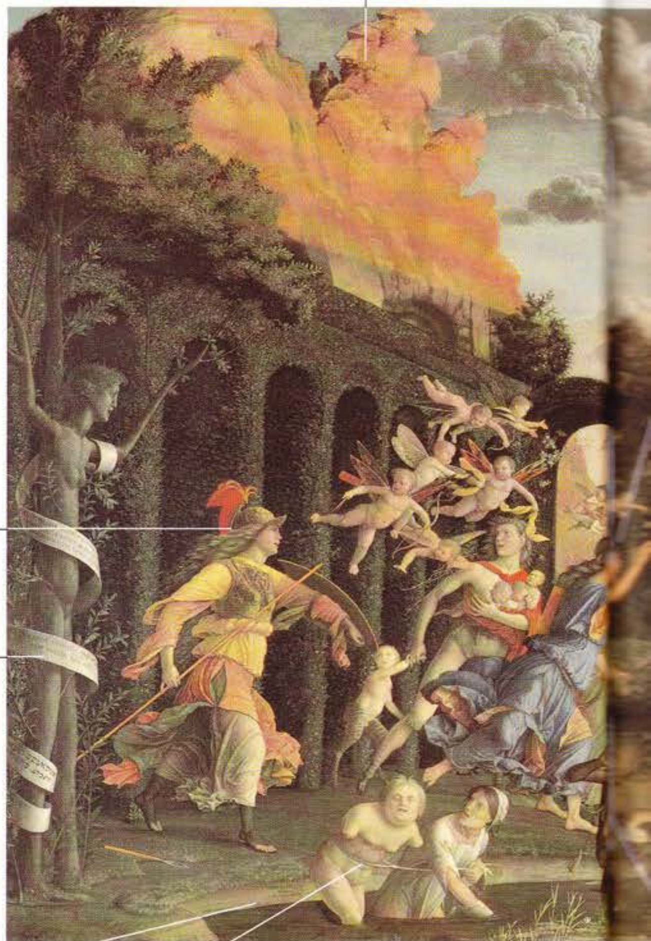
Pietro Vannucci, numit Perugino, *Lupta dintre Amor și Castitate*, 1503, ulei pe pânză, 160 x 191 cm, Paris, Luvru.

MANTEGNA ȘI UMANIȘTII: *LUPTA DINTRE VICII ȘI VIRTUȚI*

Andrea Mantegna (1430/31–1506), angajat în serviciul ducilor de Mantova din 1459 până la sfârșitul vieții, este unul dintre ultimii artiști care au acceptat să se supună exigențelor împinse până la cele mai mici detalii ale teribilei Isabela d`Este. În *Pallas alungând Viciile...*, programul este pus la punct de umaniștii de la Curtea ducesei, în special de Mario Equicola și de Paride da Ceresara. Intenția artistului este filozofică și morală: tabloul reprezintă o alegorie care ilustrează lupta victorioasă a înțelepciunii împotriva defectelor și viciilor carnale ale oamenilor.

Libertatea pe care și-o ia pictorul se exprimă în motivele care îi sunt proprii și pe care le utilizează și în alte tablouri. Unul dintre ele este reprezentat de formațiunile stâncoase complexe: ele par să se împrăștie sub acțiunea unei erupții, imagine a unei Naturi totdeauna vie și fremătătoare.

ANDREA MANTEGNA, *Pallas alungând Viciile din Grădina Virtuții* sau *Lupta dintre Vicii și Virtuți*, 1502, *tempera* pe pânză, 160 x 192 cm, Paris, Luvru.



Pallas Atena (sau Minerva). Zeița are trăsăturile Isabelei d'Este. Ea își ridică scutul împotriva unui nor de amorași.

Contribuția umaniștilor se vădește într-un detaliu care ține de erudiție: inscripțiile în limbile ebraică și greacă de pe banderola din jurul femeii-arbore, Daphne, transformată în dafin. Ea solicită ajutorul celor trei Virtuți prezentate în nori pentru a alunga Viciile din Grădina Virtuților.

Inscripția de pe malul iazului se citește astfel: OTIA SI TOLLAS / PERIERE / CUPIDINIS ARCUS. Este un citat din Ovidiu, din *Leacurile dragostei*: „Puneți capăt nepăsării și arcul lui Cupidon nu vă va putea atinge."

Nepăsarea (OTIUM), personaj fără brațe, este incapabilă să lucreze sau să se miște fără tovarășa sa, Inerția (INERTIA). Inventarea acestui cuplu fatidic indică, poate, intervenția unui teolog.

Alegerea și configurarea subiectului i se datorează lui Mantegna sau i-au fost sugerate de un umanist? Grupul de nori ascunde un cap, o „farsă a naturii" *(lusus Naturae)*, care disimulează faptul de a fi și ea artistă – idee măreață, preluată din Antichitate.

Aceste două figuri feminine sunt Diana și Castitatea.

În norul în formă de aureolă (mandorlă) sunt înfățișate trei Virtuți: Forța (ținând o coloană și o bâtă, este îmbrăcată în blana leului lui Hercule), Cumpătarea (care toarnă vin) și Justiția (cu balanță și sabie).



Cartușul conține o invocare a zeilor de către Prudență, mama Virtuților.

Ignoranța (INIORANCIA) este transportată de personaje pereche: Ingratitudinea (INGRATITUDO), care o susține de umeri, și Avariția (AVARICIA), care o ține de picioare.

Ura veșnică (ODIO IMMORTALE) duce pe umeri sacii conținând semințele (SEMINA) Răului (MALA), ale Mai Răului (PEJORA) și ale Celui Mai Rău (PESSIMA).

Venus, dragostea senzuală (LUZURIA), stă pe spatele unui centaur. În fața ei se află un amoraș.



Mantegna, Isabela d'Este se adresează și altor pictori iluștri pentru a-i decora în continuare cabinetul. În 1496, îl solicită pe Giovanni Bellini, care promite o pictură, dar întârzie și în cele din urmă nu o mai execută. În 1497, ea îl contactează pe Pietro Vannucci, numit Perugino, care ezită, dar sfârșește prin a picta, între 1503 și 1505, *Lupta dintre Amor și Castitate* (vezi p. 35). La începutul secolului al XVI-lea, în 1501, ducesa se adresează zadarnic lui Leonardo da Vinci. Ia legătura și cu Francesco Francia și, se pare, speră chiar să-l pună la lucru pe Filippino Lippi ori pe Botticelli. În final, acceptă serviciile ferrarezului Lorenzo Costa, care termină *Regatul lui Comus* și încheie decorația ducalului *studiolo* printr-o *Alegorie de la Curtea Isabelei d'Este*. În toate negocierile, ducesa adoptă aceeași atitudine constrângătoare. Nu are încredere în pictori și, pentru a elabora programul tablourilor, apelează la erudiții din anturajul ei; numai când se vede obligată, acordă artiștilor o libertate limitată. Astfel, îi face lui Perugino această concesie minoră: „Poți să mai elimini ceva dacă vrei, dar nu poți să adaugi nimic din capul tău."

ADEVĂRATUL STATUT AL PICTORULUI: SIMPLU EXECUTANT SAU AUTORUL CONCEPȚIEI?

Dificultățile pe care le întâmpină Isabela d'Este în a-și picta *studiolo* dovedesc în același timp că, exceptându-i pe unii ca Mantegna, artiștii de la sfârșitul secolului al XV-lea nu mai acceptă toate dorințele comanditarilor lor și își rezervă o libertate din ce în ce mai mare în conceperea operelor. Ceea ce ne face să revenim la întrebarea anterioară: cum au putut pictorii și sculptorii, aflați în posesia a puține cărți și din care și mai puține de autori antici, și care nu stăpânesc latina, să joace un rol important în elaborarea și construirea în imagini a unor subiecte aparținând unei apriorice meditații intelectuale, adesea extrem de complexe?

Un exemplu: Sandro Botticelli

Personalitatea lui Botticelli poate da un răspuns la această întrebare. Cele mai importante dintre tablourile sale, *Primăvara, Nașterea lui Venus, Calomnierea lui Apelles* și *Nașterea mistică*, reprezintă alegorii mult mai savante decât par la prima vedere. Ele nu sunt rezultatul programelor imaginate în cadrul unei comenzi, ci relevă un mod subtil de însușire de către pictor a culturii umaniste.



SANDRO BOTTICELLI, *Nașterea mistică*, 1501, ulei pe pânză, 108 x 75 cm, Londra, National Gallery.

Ultima dintre operele citate mai sus, NAȘTEREA MISTICĂ, executată într-un stil de un arhaism uluitor, prezintă triumful îngerilor care înconjoară ființele omenești și înfrângerea diavolilor, care se ascund sub pământ, de către Cel întrupat. Tabloul este un omagiu adus Mariei – „Mama lui Dumnezeu", „Soția lui Dumnezeu" și „Regina Universului", după cum precizează banderolele – mediatoare care facilitează accesul sufletelor în Paradisul simbolizat de o deschidere aurită în cer. În partea de sus a tabloului, o inscripție menționează data și revendică inspirația operei: „Eu, Sandro, am executat aceasta la sfârșitul anului 1500 în timp ce Italia era cuprinsă de tulburări [...], inspirându-mă din capitolul XI al Apocalipsei Sf. Ioan care descrie





SANDRO BOTTICELLI, *Primăvara*, 1482–1483, *tempera* pe lemn, 203 x 314 cm, Florența, Uffizi.

cea de-a doua nenorocire sau scăparea din lanțuri a diavolului care a durat trei ani și jumătate înainte de a fi fost legat [...] ca în acest tablou." Formula, neobișnuită pentru o pictură, ne face să credem că Botticelli a realizat opera pentru el însuși sau pentru cineva apropiat și că, urmare a tragicelor evenimente provocate de revoluția lui Savonarola și de prima invazie franceză în Italia, și-a prezentat prin intermediul ei cele mai intime dintre convingerile sale mistice. În același timp, alegerea limbii grecești, la fel de insolită pentru o semnătură, și pe care Botticelli cu siguranță nu o cunoștea, dovedește că un erudit i-a acordat asistență. Tabloul prezintă deci un caz foarte diferit de cel al *studiolo* din Mantova: pictorul l-a alimentat cu credința și cultura sa religioasă, cerând ajutorul unui învățat doar pentru detalii. În PRIMĂVARA și în *Nașterea lui Venus*, cele mai celebre alegorii profane executate de Botticelli, mediul neoplatonician de la Curtea lui Lorenzo Magnificul exclude posibilitatea ca pictorul să-și fi extras din propriile sale străfunduri inspirația compozițiilor. Sub o formă extrem de grațioasă, cele două tablouri transpun idei aflate în discuție la Florența, în eruditul cerc al „Grădinii" (*Giardino*), însuflețit de filozoful Marsilio Ficino: triumful frumuseții – pe care o umanitate superioară învață să o iubească – eliberate de pasiunile amorului fizic, sublimat într-o dragoste spirituală. Pentru aceste opere, executate, pe la 1478 și 1485, pentru un comanditar de rang înalt, un program conceput special nu pare evident. Un text contemporan, *Stanțe pentru turnir*, al lui Poliziano, elaborat independent de picturi, a fost sursa imediată. Acestei inspirații i se suprapun reminiscențe mai vechi: scrieri ale unor autori celebri în mediul umanist florentin, ca Lucrețiu, Horațiu, Ovidiu, sau, pentru *Nașterea lui Venus*, un imn homeric. Misterul conceperii acestor două opere nu-și găsește deci, nici acum, explicația printr-un act impus pictorului: ea este produsul unor discuții și reflecții la care Botticelli a participat, sfârșind prin a și le însuși.

IMAGINEA ARTISTULUI: PUNCTUL DE VEDERE AL COMANDITARILOR

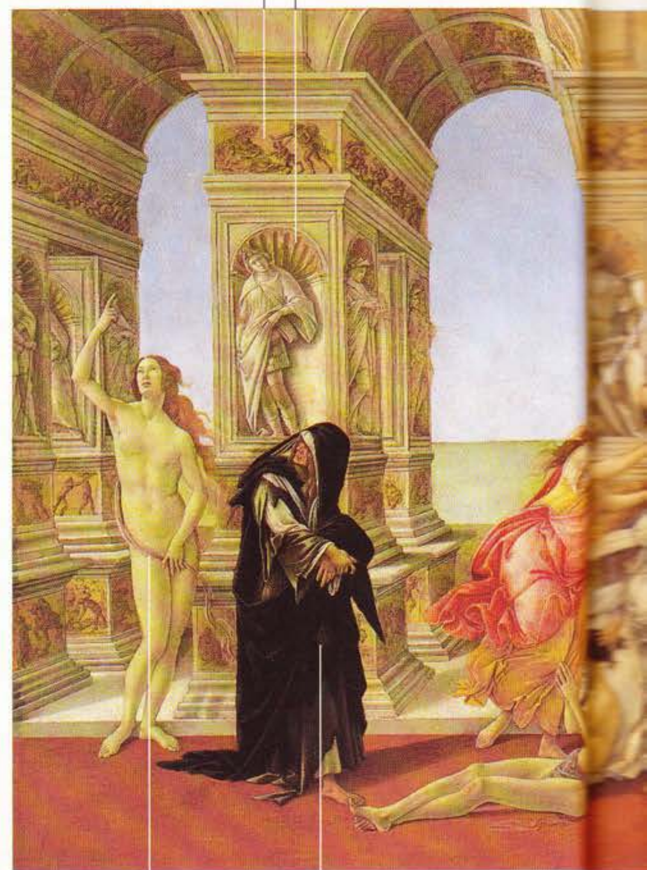
Cazul lui Botticelli este unul excepțional: datând chiar de la sfârșitul secolului al XV-lea, el se înscrie în contextul unei Florențe în plină mutație filozofică, unde intelectualii recunosc artelor vizuale o importanță pe care acestea o pierduseră o dată cu declinul Antichității. Deseori, pictorii și sculptorii sunt considerați de cei care le comandă opere mai puțin niște interlocutori adevărați și mai mult niște executanți cărora nu le acordă încredere decât pe jumătate și a căror muncă o supraveghează, de la prima idee la tușa finală.

Botticelli și alegoria erudită: *Calomnierea lui Apelles*

Către 1494, Botticelli pictează *Calomnierea lui Apelles,* tablou care probează preocuparea pentru însușirea temelor antice, la modă în Italia Renașterii. Lucrarea narează, sub o formă alegorică, istoria pictorului grec Apelles, acuzat de a fi complotat împotriva regelui Egiptului, și a cărui nevinovăție a fost abia târziu acceptată.

Pentru artist, subiectul era potrivit unei interpelări: într-o oarecare măsură, el vorbea despre un „coleg", prezentându-l fără prihană și învingător în cele din urmă asupra dușmanilor. Pentru a cunoaște legenda, Botticelli nu a fost nevoit să caute prea mult. Atenția i-a fost atrasă de Alberti care, în *De la pittura,* îl propusese artiștilor, prezentând povestea. Textul acestuia, cunoscut în mediul artistului, putea fi completat cu traducerile italiene ale scrierii originale *De calumnia (Despre calomnie)* a autorului roman Lucian, ale cărei versiuni au apărut în secolul al XV-lea – ultima fiind consemnată la Florența, în 1495, an în care este posibil să fi fost executată pictura.

În nișele decorate cu cochilii, sub reliefuri cu înțeles alegoric, statuile sunt martori sau judecători ai scenei; pot fi recunoscuți: Iudith, David, Sf. Pavel, Sf. Gheorghe – eroii biblici – și scene mitologice (o familie de centauri, judecata lui Paris...) dragi culturii florentine, înainte ca predicile lui Savonarola să le excludă din pictură.



Sandro Botticelli, *Calomnierea lui Apelles,* 1495, *tempera* pe lemn, 62 x 91 cm, Florența, Uffizi.

Tânăra femeie, nud, care își ascunde pudică sexul, este Adevărul, prezentat în modestia sa.

Drapată în negru, o bătrână firavă, care reprezintă mustrările de conștiință, încheie alaiul Calomniei, întorcând prea târziu capul spre Adevăr.

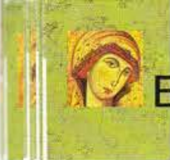
În spatele Calomniei se află slujitoarele ei: Trădarea și Înșelăciunea. Tinere și seducătoare, ca și stăpâna lor, ele o împodobesc pe aceasta cu flori și panglici pentru a o face mai frumoasă.

Decorul, potrivit pentru o scenă care se vrea aidoma celei din Antichitate, este specific unui arhaism clasic.



Bărbatul încoronat, cu urechi lungi de măgar, este regele Midas. Cele două femei care îi stau alături, asediindu-l literalmente și șoptindu-i minciuni, sunt Ignoranța (văzută frontal) și Suspiciunea (în primul plan).

Bărbatul palid, urât, cu aspect sălbatic și îmbrăcat în zdrențe, personifică Ranchiuna. El o ține de mână pe Calomnia, o femeie frumoasă al cărei chip arată în același timp că este „deprinsă cu înșelătorii" (Alberti). În stânga, ea ține o torță aprinsă, iar cu dreapta îl trage pe Apelles, aproape gol, care imploră în zadar, cu mâinile împreunate, ajutorul cerului.



O componentă a comenzii: contractul

Dar libertatea artistului este stopată chiar de la început: fără excepție, o operă nu depinde de libera lui inițiativă, ci este rezultatul unei comenzi. Or, comanditarul vine la meșter cu un proiect și vrea ca acesta să fie executat – cazul tablourilor comandate de Isabela d'Este. Mecena obișnuit sau client ocazional, el vrea ca imaginea să fie, în final, aceea pe care a visat-o; pentru a fi sigur, fixează tot felul de obligații și stabilește modalitățile prin care poate controla execuția.
Această ingerință a clientului este atestată de un document excepțional, o scrisoare din secolul al XV-lea în care pictorul florentin Filippo Lippi își face cunoscute doleanțele comanditarului său, nobilul Giovanni di Cosimo de Medici. El spune că a „respectat instrucțiunile [sale] în legătură cu pictura și s-a îngrijit scrupulos de fiecare detaliu", se plânge de a fi fost „pedepsit" pe nedrept de reprezentantul lui Giovanni, pe care îl acuză de traficarea aurului și argintului utilizate, și îl roagă pe comanditar să-i dea „șaizeci de florini, care includ materialele, aurul, poleirea și pictura". Având banii, se angajează să termine opera „pentru 20 august" și dă asigurări că aceasta va fi conformă unui desen pe care îl atașează scrisorii.
De cele mai multe ori, relațiile dintre comanditar și pictor nu lasă urme scrise. Dreptul de control al clientului se exprimă odată pentru totdeauna într-un text oficial, contractul încheiat în momentul stabilirii comenzii, document solemn redactat de un notar sau simplu memorandum semnat de ambele părți. Clauzele acestor acte, dintre care câteva s-au păstrat, sunt repetitive. Ele îl însărcinează pe pictor cu misiunea de a prepara tabloul, de a-l picta în întregime, singur, în stilul său obișnuit și de o asemenea manieră încât valoarea operei să poată fi autentificată de experți. Cel puțin pentru cele mai împovărătoare, ele prevăd materialele care vor fi utilizate, adică kilogramele de aur, de argint sau calitatea albastrului pe care artistul va trebui să-l întrebuințeze. Sunt fixate detaliile și precizată suma totală care trebuie plătită și data plăților. În fine, în ceea ce privește tema operei și motivele pe care trebuie să le execute artistul, se fixează numărul personajelor (cu cât vor fi mai numeroase, cu atât tabloul va costa mai mult) și, uneori, al edificiilor, al arborilor, „al orașelor, munților, colinelor,



Filippo Lippi, *Fecioara și Pruncul înconjurați de îngeri, de Sf. Frediano și de Sf. Augustin*, numită și *Pala Bardadoro*, 1437–1438, *tempera* pe lemn, 208 x 244 cm, Paris, Luvru.



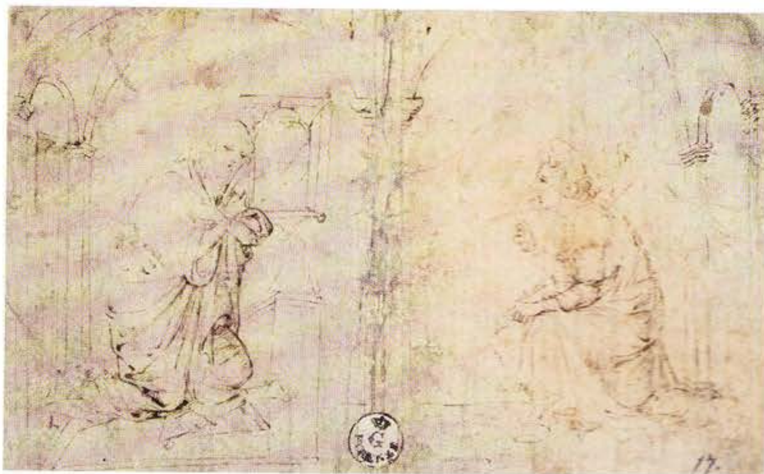
câmpiilor, stâncilor, hainelor, animalelor, păsărilor și fiarelor sălbatice", laborios de pictat, dar potrivite să îmbogățească fundalul; în fine, ele trimit la un proiect elaborat de pictor (sau la o machetă în trei dimensiuni când este vorba despre o sculptură), de la care opera nu trebuie să se îndepărteze fără o nouă negociere.

Clauze materiale

După cum am spus, instrucțiunile actelor contractuale respectă același sau aproape același protocol, în toate documentele. Totuși, în ultimul secol al Evului Mediu, în toată Europa, importanța relativă a acestor clauze se modifică, iar această evoluție lasă să se ghicească o mutație în relația dintre comanditari și artiști. Într-adevăr, contractele sugerează două feluri foarte diferite de preocupări. Pe de o parte, referința la un model cu schema operei de executat, cu poziția personajelor și schița ornamentelor dovedește că artistului nu i se acordă încredere, acesta neputând dezvolta schema inițială dacă simte nevoia. Această clauză se păstrează neschimbată de-a lungul secolului al XV-lea.
La fel, descrierea amănunțită a părții tehnice a muncii (prepararea suportului etc.) și eventualitatea, deseori specificată, de recurgere la un arbitraj dau măsura neîncrederii comanditarilor, care se tem că artistul îi va înșela pentru a câștiga mai mulți bani. Această suspiciune explică înmulțirea clauzelor referitoare la vânzarea și utilizarea materialelor prețioase, în special a acelui pigment rar care este lapislazuli. Importată din Orient cu costuri mari, odată mărunțită și amestecată cu apă, piatra permite extragerea unui ultramarin-intens, foarte apreciat. De asemenea, contractele precizează că, pentru o anumită sumă, se va utiliza obligatoriu ultramarin - cel mai frumos, cel care se obține după prima baie - și nu înlocuitori precum albastrul de Prusia, care nu este decât un carbonat de cupru, sau alți pigmenți pe care Cennini, în tratatul său, îi descrie pe larg. Astfel de stipulări se întâlnesc în tot secolul al XV-lea, deși, așa cum s-a văzut, ele sunt mai frecvente în Trecento și în primii ani din Quattrocento și mai rare după anul 1500.

Mâna maestrului

Alte elemente ale contractului scot la iveală grija foarte specială pentru asigurarea conștiinciozității și scrupuloasei onestități a meșterului. Clauzele care stipulează că retablul va fi făcut în maniera obișnuită a atelierului introduc cu adevărat noțiunea, pe atunci inexistentă în limbajul estetic, a stilului propriu unui anume pictor sau unui anumit sculptor: reclamând ca opera să fie executată în întregime de



FILIPPO LIPPI, *Bunavestire*, circa 1440–1450, schiță, Florența, Uffizi.

CULORILE ÎN PICTURA MEDIEVALĂ



Cochilie de scoică folosită ca recipient pentru culori, păstrând încă unele urme de pigment din secolul al XIV-lea (?), Wilshire (Anglia), Biserica din Boyton.

De origine vegetală, minerală sau chiar animală (organică), culorile sunt rezultatul unor amestecuri savante: fabricarea lor îl apropie pe pictor de alchimist sau de bucătar. În felul acesta se explică de ce pictorii, în orașe, aparțin corporației farmaciștilor, adică cei care prepară medicamentele. Prepararea pigmenților implică uscarea, decantarea, coacerea, transformarea în pulbere etc. a materiilor prime – cu adevărat o muncă de laborator.

Fie că este vorba de miniatură, de *tempera* cu ou sau de frescă, aceste culori, aproape întotdeauna, sunt vii. Încă în ultimii treizeci de ani ai secolului al XV-lea, filozoful Marsilio Ficino, în lucrarea sa *Teologica platonica*, subliniază importanța culorii, care trebuie să fie strălucitoare și pură. Progresele tehnice favorizează aceste deziderate: numărul culorilor disponibile crește de la începutul secolului al XIII-lea. Dar costul pigmenților, care sunt aduși uneori de departe, rămâne considerabil. Este de înțeles deci importanța care se acordă menționării culorilor în contracte și a utilizării și localizării lor de către pictorii din trecut.

Albul utilizat în fresce este obținut din var stins (albul Sf. Ioan). Albul de plumb sau ceruză, care trebuie fin pisat, se folosește pe panouri, amestecat cel mai adesea cu un liant gras (ulei). Utilizarea sa în pictura murală nu este indicată pentru că se înnegrește cu timpul (cum s-a întâmplat în frescele lui Cimabue de la Assisi). Albul poate fi de asemenea obținut din coji de ou sau din oase de pasăre calcinate.



Negrul este obținut din cărbune de lemn, din oase sau din curpeni calcinați de viță.



Roșul, culoare predominantă la începutul Evului Mediu, provine din miniu, un oxid de plumb – atunci are o nuanță oranj – sau din sulfură de mercur *(vermillon)*. Sangvina este obținută dintr-o rocă – hematita. Nuanța care este numită sângele dragonului este un roșu-închis obținut dintr-o rășină.



Albastrul nu prea este folosit la începutul Evului Mediu. Cariera sa debutează în secolul al XIII-lea, când progresul în materie de vopsele (utilizarea culorii indigo, a unui extract de

albăstriță și de drobușor) îl impune pentru colorarea veșmintelor, în special a celor regale. Ultramarinul este obținut din lapislazuli: este cel mai intens, mai apreciat, dar și mai scump albastru – fiind importat din Badashan, din Orient. Așa cum scrie Cennino Cennini în *Tratatul despre pictură*, „datorită acestei culori și aurului [...] atingem – fie pe zid, fie pe panou – o înaltă strălucire." Totuși, costul ridicat al acestui pigment îl face să fie rezervat părților celor mai importante și mai vizibile ale picturii, de exemplu mantia Fecioarei. Mai economic, dar cu o nuanță mai puțin pronunțată, un alt albastru, albastrul de Germania, este obținut dintr-o rocă care se găsește în munți, azuritul, un carbonat bazic de cupru. El poate fi folosit în frescă, *a secco*, sau pe panou. Inconvenientul lui este stabilitatea medie: are tendința de a se înverzi cu trecerea timpului. Albastrul obținut din indigo este și mai pal.



Violetul este fabricat plecându-se de la turnesol. El înlocuiește purpura antică care se extrăgea din gasteropodul murex, din ce în ce mai greu de găsit.



Galbenul viu, obținut inițial dintr-un amestec foarte toxic de sulf și arsenic (orpin sau orpiment, *auri pigmentum*, auripigment), este fabricat după secolul al XIV-lea din staniu și plumb (în nordul Europei se vorbește de masicot, iar în sud de *giallorino* – sau galben de Napoli). Brunurile, galbene sau roșii, provin din pământuri (argile). Se poate de asemenea obține galben din vegetale (șofran, gaude sau guma-gut).



Verdele se obține din cupru (*vert-de-gris*, translucid și luminos, se alterează cu timpul și poate denatura culorile din apropiere), dintr-o argilă cu mult fier (pământ verde sau *verdeterra* care se utilizează pentru fundalurile argintii și pentru a nuanța carnația) sau din mineralul de cobalt numit malachit *(azzuro verde)*. Mult mai rar, este obținut din unele bace sau din crini.



Până în secolul al XV-lea, **aurul** este considerat culoarea care însuflețește prin excelență imaginea. El „înfrumusețează toate lucrările artei noastre", scrie Cennino Cennini. Dimpotrivă, Alberti, în *Della pittura*, este primul care recomandă renunțarea la folosirea aurului.
Preferată argintului (care se înnegrește), foița de aur este câteodată înlocuită de staniu aurit, din rațiuni economice. Pictorul aplică aurul cu pensula, iar foița este lipită cu *tempera* (apă și albuș).

Alți pigmenți

În afara acestor culori, pictorii folosesc coloranți întrebuințați la vopsirea hainelor, utilizându-i sub formă de lacuri, adică fixându-i pe substanțe minerale; astfel roșul de coșenilă, carminul (lac Kermes de nuanță roz), lemnul roșu numit „de Brazilia" care provine din Insula Ceylon (lacul de Brazilia sau lacul colombin, cu începere din secolul al IX-lea), galbenul de Prusia *(stil-de-grain)* sau din gaude (lacul de gaude care nu rezistă la lumină), albastrul de indigo sau cel din drobușor, lacuri de garanță roșie sau roz.

semnatarul contractului, ele dezvăluie realitatea conform căreia un comanditar cumpără harul și nu numai experiența pe care o acumulează, până la urmă, un artizan onest.
Or, aceste clauze devin din ce în ce mai numeroase și mai imperioase către mijlocul secolului al XV-lea. Astfel, în 1445, contractul dintre Piero della Francesca și Confreria Santa Maria della Misericordia pentru executarea unei *Fecioare a Misericordiei* (păstrată la pinacoteca din Borgo San Sepolcro) stipulează că „nici un alt pictor în afară de Piero însuși nu va putea ține pensula."

Un caz special: pictorul de Curte

Studierea contractelor ne permite să ne facem o idee despre ce așteptau de la mai-marele atelierului unii clienți care, în oraș, nu sunt adesea decât niște comanditari ocazionali. Dar nu toți artiștii lucrează în aria urbană. Din secolul al XIII-lea, Curțile suveranilor recrutează pictori pe care îi răpesc orașelor în încercarea de a-i fixa pe lângă ele. Apariția acestor „artiști de Curte" intervine în momentul în care mari seniori și suverani, care au un mod de viață mai rafinat, nu mai sunt mulțumiți de serviciile oferite de atelierele mănăstirești, unde lucrează în special miniaturiști, și doresc să aibă în permanență la dispoziție artiști capabili să le creeze scenografii fastuoase.

Pictor regis sau „furnizorul Curții"

Primele mențiuni despre un *pictor regis* (pictor al regelui) datează din 1237, din Anglia, unde un călugăr, fratele Edward de la Abația Westminster, îndeplinește această funcție, și din 1298, din Franța, unde Filip cel Frumos îl angajează pe un oarecare Étienne din Auxerre, numit în documente *magister pictor* (meșter pictor).
În secolul următor, tendința se răspândește până în Europa Centrală. La Praga, în 1357, sub domnia lui Carol al IV-lea de Luxemburg, Nikolaus Wurmser din Strasbourg poartă titlul de *pictor imperatoris* (pictorul împăratului); la Viena, după 1360, Rudolf al IV-lea de Habsburg folosește un *pictor ducis* (pictor al ducelui). În această epocă, și seniorii cei mai modești țin pasul cu suveranii: în 1387, în Franța, ducele de Touraine, Ludovic d'Orléans, îl întreține în suita sa pe Jacquet din Lyon, desenator și medalior; nu mult mai târziu, Jean de Berry se înconjoară de pictori, sculptori, arhitecți, dintre care cei mai celebri sunt André din Beauneveu, Jacquemart din Hesdin și trei frați, Paul, Jean și Herman din Limbourg. Este și epoca în care apare un nou tip de artist, categorie intermediară între pictorul de Curte și cel care lucrează într-un atelier: cel numit, printr-o convenție, „furnizorul Curții". Acesta locuiește în oraș, în casa lui și nu în reședința seniorului, dar, deși nu este obligat să trăiască la Curte, beneficiază firesc de toate titlurile, privilegiile și comenzile care vin de acolo și care îi asigură cea mai mare parte a veniturilor. Melchior Broederlam, Van Eyck la sfârșitul vieții și Rogier Van der Weyden sunt reprezentanții acestui tip de artiști din nordul Europei din secolul al XV-lea.
În cazul artiștilor care lucrează nu pentru clienți, ci pentru un singur mecena, nu mai trebuie căutate în contracte indicații sugerând ceea ce, de la geniul artistului până la virtuozitatea meșteșugarului, reținuse atenția comanditarilor. Pentru că pictorul de Curte nu este plătit în etape pentru fiecare lucru pe care îl face, ci primește în general un salariu care-i recompensează toate serviciile. Totuși, acum, enumerarea sarcinilor obligatorii, lista titlurilor nobiliare și a privilegiilor de care se bucură, estimarea sumelor cu care sunt retribuiți și a avantajelor sau, câteodată, dovezile relațiilor pe care le întrețin cu seniorul furnizează informații echivalente celor din contracte.

Sarcini diverse: exemplul lui Leonardo da Vinci

Or, o dată în plus, aceste informații conturează o imagine contrastantă. Varietatea lucrărilor pe care un mecena le încredințează artistului presupune ca acesta să nu



se teamă să nu-i fie reprimat talentul sau să-i fie lezate susceptibilitățile. În mod obișnuit, seniorul cere pictorului său să-i execute fresce, panouri sau să-i împodobească cu anluminuri cărțile, să-i furnizeze idei și modele pentru orice eveniment și pentru orice obiect care ar putea să înfrumusețeze viața de la Curte. Din acest punct de vedere, situația nu se schimbă din secolul al XIII-lea, când Edward decorează în frescă apartamentele reginei, capela regală și Turnul Londrei, pictează un dragon pe un steag și ornamentează cureaua de care stătea agățată sabia, până la vremea în care Mantegna, în a doua jumătate a secolului al XV-lea, execută cartoane de tapiserie, lăzi de zestre și proiecte pentru piese de orfevrărie, pe lângă capodoperele pe care le realizează pentru familia Gonzagua. Or, niciodată, se pare, artistul nu este deranjat de exigențe atât de diverse. Menirea sa este de a glorifica domnia prințului în slujba căruia se află, acest serviciu presupunând crearea de obiecte decorative, dar și de mari opere. Este posibil ca artiștii să aprecieze ocazia de a-și dovedi diversitatea talentelor, de vreme ce ei înșiși nu consideră că execuția picturilor sau sculpturilor este unicul sau cel mai bun mijloc de a-și face cunoscută valoarea. Un exemplu foarte cunoscut în acest sens este o scrisoare, din 1482, a lui LEONARDO DA VINCI către ducele de Milano care



LEONARDO DA VINCI, *Autoportretul ideal*, circa 1515, sangvină, 33,3 x 21,4 cm, Torino, Biblioteca Regale.



LEONARDO DA VINCI, *Car de război prevăzut cu coase*, circa 1495, detaliu de pe o pagină cu desene, Londra, British Museum.



LEONARDO DA VINCI, *Mașini de război*, circa 1495, detaliu de pe o pagină cu desene, Londra, British Museum.

voia să-l angajeze ca inginer și arhitect, dar și ca pictor sau sculptor. În scrisoare, Leonardo își prezintă meritele de inventator de mașini, de constructor de poduri, de clădiri și nu menționează decât în treacăt, la sfârșit, talentele sale artistice.

O recompensă a meritului: înnobilarea

Documentele care precizează poziția artistului în ierarhia Curții furnizează însă și indicații ambigue. Pictorul regelui, sau al prințului, sau al ducelui, face parte din servitorii care îl slujesc. În secolul al XV-lea, eticheta stabilită de Olivier de La Marche, maestrul de ceremonii al lui Carol Temerarul, îl clasează pe pictor printre meșteșugarii care, asemenea bărbierului, croitorului, bucătarului, bufonului sau piticului, veghează la binele fizic și moral al prințului, împărțind de altfel această poziție delicată cu muzicianul. În realitate, situația pictorului este sensibil diferită. Zugravii cei mai modești, ajutoarele unui meșter angajat sau echipa unor făcători mediocri



SIMONE MARTINI, *Sf. Ludovic de Toulouse și legendele miracolelor lui*, 1317, *tempera* pe lemn, 309 x 188,5 cm, Napoli, Museo di Capodimonte.

de imagini sunt distribuiți, ca niște muncitori umili, la îndeplinirea unor misiuni înjositoare pe care le execută în afara oricărei relații de intimitate cu nobilul. Dar artiștii pricepuți, remarcați de prinț și reținuți de el, acced rapid la nivelul unor *familiares*. Primul grad important pe care îl poartă în mod curent pictorii este cel de *valectus* (valet), care implică obligații care au puțin în comun cu execuția operelor de artă, dar are meritul, în ochii prințului, de a-l păstra în permanență alături, asigurând contacte regulate între artist și senior. Mai târziu își fac apariția alte titluri și roluri pentru a-i recompensa pe pictorii cei mai merituoși. Ele variază de la o Curte la alta, în funcție de obiceiurile locale, de situație și, fără îndoială, de personalitatea prințului și a artistului. Foarte firesc, artistul este distins între egalii săi cu calificativul de *pictor regis* sau cu echivalentele sale. Dar pentru a face parte dintre curteni și chiar din anturajul apropiat al seniorului, artistul trebuie să fie înnobilat: este cazul, la sfârșitul secolului al XIII-lea, unui oarecare Pierre d'Angicourt, la Napoli, sau în veacul al XIV-lea al lui SIMONE MARTINI, Jean d'Orléans și André Beauneveu. Uneori, poate accede la titlul de consilier: așa se întâmplă la Napoli, în timpul domniei lui Alfonso, la mijlocul veacului al XV-lea, sau în Franța, la Curtea lui Ludovic al IX-lea, treizeci de ani mai târziu. Artistului îi sunt încredințate misiuni precise legate de meseria lui, dar având și o componentă diplomatică: în 1428, Jan Van Eyck este asociat de ducele de Burgundia unei misiuni diplomatice însărcinate să pregătească mariajul dintre moștenitorul său, Filip cel Bun, cu ISABELA DE PORTUGALIA. Ca să execute portretul prințesei, pentru ca logodnicul și Curtea să-și poată face o idee despre trăsăturile acesteia, pictorul călătorește la Lisabona. Cincizeci de ani mai târziu, și Mantegna este ambasador: după ce a fost ridicat la demnitatea de cavaler, el este „împrumutat" papei Inocențiu al VIII-lea de ducele de Mantova, care vrea să aibă relații bune cu suveranul pontif.



Decorator bun la toate, servitor aflat pe aceeași treaptă cu bărbierii, pictorul de Curte poate deci fi și înnobilat și i se poate încredința o sarcină foarte onorantă: aceea de a-și reprezenta seniorul pe lângă un personaj important. Lista avantajelor materiale și financiare care îi alcătuiesc retribuția arată că imaginea nedefinită a poziției artistului se profilează în sensul unei demnități în creștere. Ca salariat, pictorul este angajat pentru un an sau pentru o perioadă mai lungă. Renta pe care o primește este în mod frecvent fixată cu titlu viager, ceea ce îi garantează

PICTOR FLAMAND ANONIM, *Portretul Isabellei de Portugalia*, circa 1450, Gand, Musée des Beaux-Arts.



o retragere din activitate fără griji, iar obiceiul cere ca, după moartea artistului, seniorul să acorde o pensie văduvei acestuia sau copiilor lui pe timp nedeterminat. Soția lui Van Eyck sau fiul lui Mantegna, de exemplu, continuă să primească bani după moartea acestor pictori.
În mod evident, toate aceste avantaje îl diferențiază pe artist de modeștii lucrători, plătiți cu ziua sau, în cazurile cele mai fericite, săptămânal.

O „prietenie" adevărată cu cei mari

Avantajele materiale de care beneficiază pictorii indică și un statut de bunăstare. Asemenea „celor din familie", sunt întreținuți, hrăniți și găzduiți de prinț, primesc în dar unul sau două costume de reprezentare anual, o primă în bani atunci când călătoresc și beneficiază de asistența gratuită a medicului Curții. Salariile propriu-zise sunt, în aceste condiții, nesemnificative. Mai mult decât valoarea lor – puterea de cumpărare fiind dificil de estimat – care variază considerabil după pictor și după cel care îi este mecena, reacția pe care acestea o determină printre funcționarii financiari sugerează cât de importante sunt în raport cu ansamblul salariilor: într-adevăr, cu regularitate, funcționarii Trezoreriei încearcă să întârzie plățile sau propun reducerea sumelor datorate artiștilor în special când acestea sunt fixate după bunul plac al prințului și nu printr-un contract semnat între acesta și pictor. Mai importante însă decât poziția oficială a creatorului la Curte sau decât avantajele de care se bucură, dovezile care ne dezvăluie tipul de relații care se stabilesc între el și prinț sunt utile pentru a ne da seama care era poziția artistului în societatea de la sfârșitul Evului Mediu. Formulele utilizate ne dau o primă idee: din 1259, Edward, pictor la Curtea Angliei, este secondat de William, desemnat în unele documente ca *the King's beloved painter* (mult iubitul pictor al regelui), ceea ce ar putea fi însă o exprimare convențională. Alte indicii sunt mai relevante: frecvent, seniorul acceptă să devină nașul copiilor pictorului, îi face daruri la nuntă sau se ocupă chiar de zestrea fiicei acestuia. Dar de aceste dovezi de prețuire se bucură și alți servitori de la Curte: ele arată doar dorința firească a prințului de a-i proteja pe cei care îi compun *familia*. La fel, numeroasele mențiuni ale invitațiilor la masă pe care artistul le primește de la mecena trimit la o practică obișnuită Curților care făcea ca toți intimii casei să fie poftiți în mod regulat la masă de senior.
Există însă și documente care dovedesc incontestabil aprecierea specială de care se bucură artiștii. Cronicarul francez Jean Froissart povestește că a văzut un personaj atât de însemnat cum era ducele de Berry întreținând raporturi de o sinceră cordialitate cu André Beauneveu (unul dintre puținii sculptori deveniți artiști de Curte, și aceasta pentru că era și pictor, și miniaturist). Este adevărat, ducele este un personaj deosebit. Și cei trei



PAUL, JEAN ȘI HERMAN DIN LIMBOURG, *Luna ianuarie*, înainte de 1416, miniatură din *Très Riches Heures du duc de Berry (Preafericitele ore ale ducelui de Berry)*, 29 x 21 cm, Chantilly, Musée Condé.

frați din Limbourg, miniaturiști care lucrează pentru duce, se comportă și ei la fel de familiar: într-un an îi oferă „o bucată de lemn pictat ca o carte, dar fără nici o foaie și nimic scris" – farsă de lux, dar totuși farsă.
La sud de Alpi, astfel de raporturi sunt mai frecvent atestate. De-a lungul a trei generații Gonzaga în slujba cărora se află – bătrânul Ludovico, tatăl Federigo și fiul Francesco – Mantegna are cu protectorii săi legături din ce în ce mai strânse, bazate pe bună-credință și cimentate prin discuții în jurul operelor, al vestigiilor antice, al textelor sau ca urmare a recomandărilor și prescripțiilor pentru noi comenzi. Aprecierea ultimului său mecena, Francesco, se exprimă într-un document solemn din 4 februarie 1492 – ducele îi concesionează lui Mantegna niște fiefuri „fără nici o obligație fiscală, plată sau servitute", justificând acest fapt, care succede altor numeroase binefaceri, prin compararea artistului cu pictorul antic Apelles și cu sculptorul Lisip – onorați de Alexandru cel Mare – și cu arhitectul Arhimede, pe care regele Siracusei, Hieron, îl considera prietenul său. Admirația lui Francesco se exprimă în raport cu un model antic: meritele deosebite ale pictorului sunt comparate cu cele ale iluștrilor artiști ai Antichității; ele justifică „prietenia" – cuvântul este pronunțat – care îl unește de un om atât de diferit de el prin originea socială. Exemplul suveranilor antici, care nu au ezitat să întrețină relații privilegiate cu marii creatori, legitimează atitudinea lui Francesco.

Artiști siguri pe ei

Făcând parte din anturajul Curților, dar păstrând în același timp un statut oficial de servitor și îndeplinind sarcini pe care noi le considerăm nedemne de arta lor, artiștii dobândesc o aură care le permite să întrețină raporturi de o mare deschidere cu mecena. Iar artiștii care rămân să lucreze în orașe, unde adevărații cunoscători sunt rari și unde majoritatea oamenilor rămân prizonierii prejudecăților sociale, obțin mai greu o imagine atât de favorabilă.

Pictorul în oraș: un statut mai puțin elevat?

Puțin după 1300, în *Divina Commedie* Dante plasează în Purgatoriul unde suferă Orgolioșii (trufia este un păcat des întâlnit la creatori), alături de scriitori și de poeți, anluminori și pictori precum Cimabue și, mai ales, pe cel pe care îl socotește cel mai mare, contemporanul său Giotto. În secolul al XIV-lea, perplexitatea comentatorilor este revelatoare: toți au reacționat la acest pasaj, toți s-au simțit obligați să explice de ce Dante i-a onorat pe acești modești reprezentanți ai *artefichi meccanichi* (arte manuale), pe acei oameni „care prestează o activitate inferioară", considerându-i egalii intelectualilor care practică artele liberale. În a doua jumătate a secolului, Petrarca îl consideră pe Giotto „cel mai mare om al timpului său" (*princeps*); precedându-l pe Francesco Gonzaga, încearcă în zadar să-l compare pe sienezul Simone Martini cu maeștrii Antichității Policlet, Zeuxis, Praxitele și Fidias, punctul său de vedere rămânând minoritar printre locuitorii orașelor. La fel de marginală este și lupta florentinului Filippo Villani, puțin înainte de 1400, pentru a impune în *Cronica* sa ideea că activitatea pictorului și aceea a sculptorului trebuie să fie asimilată cu *artes liberales* (arte liberale) și că un artist merită „tot atâta stimă" ca și cel mai erudit profesor.
Îngustimea punctului de vedere al publicului nu este singura în măsură să explice felul retrograd de percepere a artistului în cadrul comunelor în comparație cu aceea din cadrul Curților. În oraș, numeroși pictori sau sculptori rămân doar niște „artizani" sau „lucrători în domeniul artei", având o cultură și ambiții limitate! Importanța producției industriale a obiectelor de design și vânzările considerabile de „produse derivate" din opere de artă, începând cu reproducerile, fac ca astăzi cuvântul „artă" să fie rezervat creațiilor originale ale câtorva personalități de talent. La sfârșitul Evului Mediu, termenul nu este folosit, iar conceptul nu se detașează atât de clar. Dezvoltarea economică și creșterea puterii de cumpărare încurajează cererea și deci și producția de bunuri decorative: pictorii și sculptorii, de la cei mai



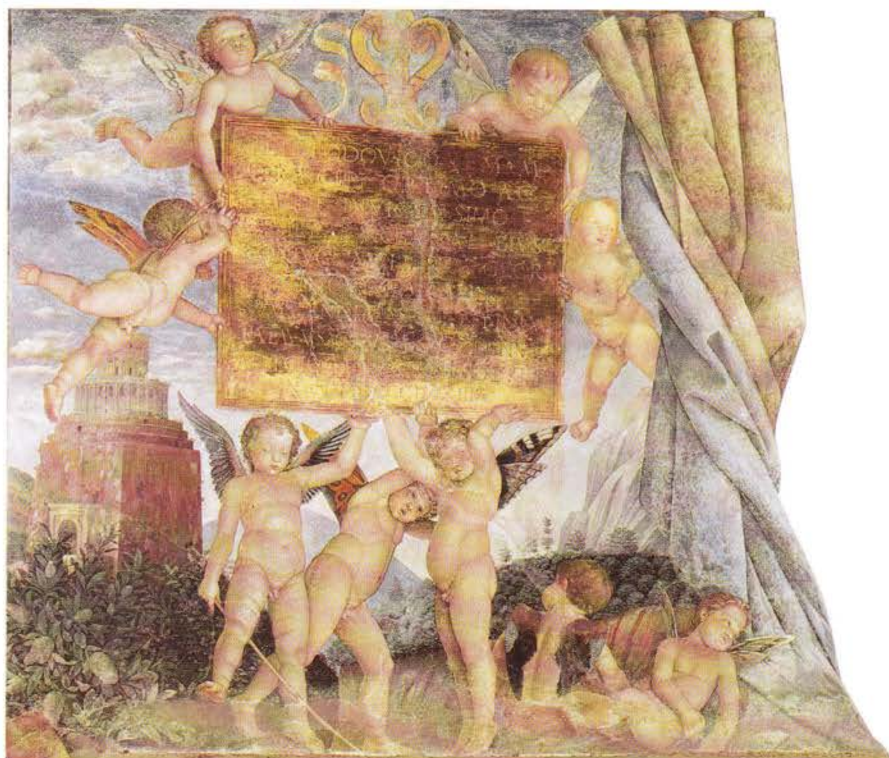


Taddeo di Bartolo, *Un cardinal șambelan și secretarul său în birou*, 1388, *tempera* pe lemn, 44 x 33 cm, Siena, Archivio di Stat.

dotați la cei modești, au misiunea de a crea astfel de bunuri. Burghezii cer mobilier decorat, dar cumpără și sculpturi ieftine (mulaje în stuc sau în *papier maché* după opere celebre, replici miniaturizate în teracotă colorată, ca acelea produse, către anul 1470, de atelierul florentin al sculptorilor Della Robbia). Chiar predicatorii, de la Sf. Bernard din Siena și Savonarola, la călugărul Giovanni Dominici, recomandă achiziționarea de opere pioase pentru decorarea locuințelor particulare: crucifixuri, specialitatea anumitor ateliere; „tablouri de devoțiune" *(quadri di devotione)*, lucrări de mici dimensiuni care o reprezintă pe Fecioara Maria sau scene din viața unui sfânt sau chiar statui, precum acele păpuși care-l întruchipează pe Pruncul Iisus dăruite fetițelor pentru a se deprinde, într-o manieră pioasă, cu rolul de mamă. În sfârșit, autoritățile citadine recurg la artiști pentru comenzi utilitare modeste: îmbrăcăminți de cărți (ca acelea ale Registrelor Biccherna, Oficiul Fiscal din Siena), prapuri sau acele ciudate „picturi ale infamiei" care fac parte din ritualul judiciar – imagini cu răzvrătiți spânzurați de picioare, precum cele pictate de Andrea del Castagno în 1440 pe fațada închisorii din Florența, sau cu conspiratori pedepsiți, asemenea celor executate de Botticelli, în 1478, după conspirația Pazzi.

Afirmarea individualității: apariția semnăturii

Fabricarea așa-numitelor produse de atelier dă de lucru plebei artiștilor care nu poate pretinde comenzi mai importante. Dar între acești simpli executanți și pictorii sau sculptorii ale căror opere le admirăm astăzi, în zorii Renașterii apare o prăpastie care separă cele două categorii și pe care comunitatea convențională a celor care răspund la numele de „artiști" nu poate s-o concilieze. Printre cei mai dotați creatori, cei a căror muncă este apreciată de prinți și amatori luminați, începe să apară



ANDREA MANTEGNA, Putti ducând inscripția de dedicație, detaliu din fresca *Ducele de Mantova și Curtea*, 1473, Mantova, Palazzo Ducale.

conștiința valorii personale. După secole de anonimat al operelor, apariția și generalizarea semnăturii sunt primul și cel mai important indicator al acesteia. Ele se produc la sfârșitul secolului al XIII-lea: atunci, operele italiene se rup de arta bizantină, unde icoana este o imagine prea sacră pentru a fi întinată de prezența umană, chiar și prin simpla menționare a numelui artistului. Forma luată de semnătură este tot atât de semnificativă pentru că ea suferă de o adevărată inflație narcisistă (când artistul o aplică cu litere de o mărime considerabilă, cum este cazul lui MANTEGNA în Cammera degli Sposi, la Mantova, sau al lui Giovanni Bellini în *Fecioara cu Pruncul binecuvântând* din Pinacoteca Brera, la Milano) sau când se înscrie pe un *cartellino*, fragment de pergament, executat în *trompe l'oeil* pe suprafața tabloului, exercițiu de iluzionism virtuoz destinat să impresioneze și să dovedească măiestria pictorului.

Imaginea pictorului: autoportretul

Dar existența autoportretelor de artiști, din ce în ce mai numeroase în Europa începând din secolul al XIV-lea, demonstrează și noua lor încredere, de oameni care își prețuiesc suficient de mult talentul, încât își pot impune propriile trăsături în atenția generațiilor următoare. Primul dintre aceste autoportrete, cel puțin cel cunoscut de noi, este cel al lui Giotto, disimulat, este adevărat, în interiorul unei compoziții, în fresca *Judecății de Apoi* la Bargello, în Florența.
Majoritatea artiștilor îi urmează ulterior exemplul, mulțumindu-se – precum Benozzo Gozzoli în Capela Regilor-magi din Palatul Medici-Riccardi sau Luca Signorelli pe pereții Capelei San Brice din catedrala din Orvieto – să se amestece printre personaje dacă nu își plasează discret efigia într-o bordură a picturii, precum pictorul Cola





ADAM KRAFT, *Autoportret*, 1493–1496, sculptură în piatră aproape mărime naturală care formează suportul tabernaculului Sfintei Taine, Nürnberg, Biserica Sankt Lozenz.

Petruccioli la San Domenico din Peruggia sau o tratează ca pe un element utilitar – dar nu invizibil – al unui ansamblu sculptat, cum o face sculptorul german ADAM KRAFT în monumentalul tabernacul al Sfintei Taine din Biserica Sankt Lorenz din Nürnberg.

Unii artiști din secolul al XV-lea merg și mai departe. Cam pe la 1435, în centrul faimosului tablou al *Soților Arnolfini*, Van Eyck se reprezintă sub forma unui miniatural reflex într-o oglindă convexă și caligrafiază: *„Johannes de Eyck fuit hic"* („Jan Van Eyck a fost aici), încărcând semnătura care autentifică opera cu un sens suplimentar, care îi dă o valoare de atestare istorică: acela al prezenței sale fizice ca martor la actul căsătoriei. O jumătate de secol mai târziu, PERUGINO, care a fost timp de aproape douăzeci de ani, după 1480, artistul-far al picturii italiene, își pictează, în 1496, autoportretul într-o ramă în *trompe l'oeil*, făcându-l să pară suspendat de un stâlp, în sala de audiențe a bursei din Peruggia, și plasează dedesubt o inscripție în care se omagiază în acești termeni: „Pietro Vannucci, numit *il Perugino*, pictor de mare talent. Dacă arta picturii dispăruse, el a readus-o la viață. Dacă n-ar fi fost nicăieri inventată, el a descoperit-o." Anul următor, discipolul său Pinturricchio face la fel în Biserica Santa Maria Maggiore, din Spello, mulțumindu-se totuși cu o inscripție mai modestă. Aceste prezentări senzaționale, unde se suprapun autoportretul și elogiul pictorului, nu sunt repetate de alți pictori, spre exemplu Dürer reprezentându-se în picioare (și în mic) alături de un cartuș cu semnătura și datarea tabloului în *Adorarea Sfintei Treimi*. Dar faptul că aceste reprezentări au fost realizate este suficient de elocvent: el dovedește că artistul, la sfârșitul secolului al XV-lea, are conștiința valorii sale și încearcă să obțină recunoașterea publică, chiar dacă multe minți limitate continuă să vadă în el un artizan."



PIETRO VANNUCCI, numit PERUGINO, *Autoportret*, detaliu de frescă, 1496, Peruggia, Collegio del Cambio.

Vremea geniilor
Secolul al XVI-lea

În timpul Renașterii, cadrul social și instituțional în care pictorul sau sculptorul se formează și își exercită meseria se modifică. Dacă artistul este de cele mai multe ori fiu de meseriaș, dacă continuă să lucreze, în majoritatea cazurilor, în atelier – deci în colectivitate – de acum înainte se mândrește cu cunoștințele sale și se transformă într-un antreprenor capitalist. Apar și dificultăți inedite: cu un amor propriu nou în privința libertății, pictorul sau sculptorul se văd ținuți în frâu fie de raporturile pe care le întrețin cu mecena, fie din cauza situației religioase, care determină cenzură și, uneori, chiar distrugerea operelor.

Artiștii: un mediu masculin, născut din cel meșteșugăresc

La fel ca în epoca precedentă, creația artistică rămâne un monopol masculin. Foarte puținele femei care pictează provin din familii cu tradiție artistică și încetează să o mai facă atunci când își aleg un viitor: astfel, fiica lui Paolo Uccello, despre care Vasari ne spune că „știa să deseneze", se călugărește, renunțând să mai lucreze în atelierul tatălui său, iar cea a lui Tintoretto, Marietta, cunoscută portretistă, renunță la pictură după căsătorie.

O excepție: pictorițele

Regula este întărită însă și de excepții. Pe de o parte, o femeie, aparținând aristocrației și nu lumii pictorilor, a ales să devină artistă. Sofonisba Anguissola, născută în circa 1532 într-o familie nobilă din Cremona, respectând dorința tatălui său se inițiază încă din anii copilăriei în arta desenului; ea își construiește, la Cremona, la Roma,



Anton Van Dyck, *Portretul Sofonisbei Anguissola pe patul de moarte*, 1624, ulei pe pânză, Torino, Galeria Sabauda.

la Curtea Spaniei, apoi din nou în Italia, o carieră suficient de remarcabilă pentru ca, în 1624, tânărul Van Dyck să dorească să-i facă o vizită bătrânei doamne pentru a-i asculta sfaturile.
Pe de altă parte, circumstanțe excepționale hotărăsc câteodată destinul profesional al femeilor care, în mod firesc, ar fi trebuit să nu aibă nici o ocupație: astfel, Artemisia Gentileschi, fiica pictorului Orazio Gentileschi, realizează o operă remarcabilă, de tradiție caravaggescă poate pentru că, victimă a unui viol în adolescență, s-a căsătorit târziu cu un văduv, reușind cu dificultate să aibă o viață conjugală normală.

Un mediu social neschimbat

În marea lor majoritate, totuși, pictorii și sculptorii sunt oameni obișnuiți. Originea lor este aceeași ca și în trecut: cu excepția lui Andrea Sansovino și a pictorului Domenico Beccafumi, nu provin de la țară, unde trăiește grosul populației, ci sunt originari din oraș și, mai precis, din mediile meșteșugărești care locuiesc la oraș. Dacă tații pictorilor nu sunt întotdeauna ei înșiși pictori și nici cei ai sculptorilor sculptori, în orice caz ei practică meserii legate de artă, fiind tâmplari, zidari, cioplitori în piatră, dulgheri, orfevri sau sticlari. Tatăl lui Dürer este orfevru, cel al lui Rafael pictor. Tradiția dinastiilor de artiști se perpetuează în același fel: cei din familia Bruegel, în Flandra, sunt pictori din tată în fiu, iar Solari, la Milano, sunt sculptori cinci generații de-a rândul. Regulamentele ghildelor favorizează această tradiție familială: ele continuă, ca și în secolele trecute, să perceapă taxe de intrare mai mici pentru copiii membrilor – suma cerută este de două ori mai mică în Padova, la începutul secolului al XVI-lea, pentru fiii, frații, nepoții de frate sau cei direcți ai acestora.

Un nou spirit comercial

Instituția ghildei rămâne extrem de vivace în secolul al XVI-lea și la începutul celui de al XVII-lea. În cadrul ei, respectiv prin ucenicia în atelier, se formează viitorul pictor sau sculptor. La fel ca altădată, copiii părăsesc școala pentru a începe să lucreze: Andrea del Sarto este ucenic la șapte ani și, la nouă ani, Tizian pleacă din orășelul în care s-a născut, Pieve di Cadore, pentru a se forma în Cetatea Dogilor. Costul primilor ani de educație este suportat câteodată de părinți (astfel, tatăl lui Sodoma plătește considerabila sumă de cincizeci de ducați pentru ucenicia fiului său), dar în majoritatea cazurilor meșterul îl plătește pe ucenic, salariul crescând o dată cu experiența dobândită: Michelangelo, elev de la paisprezece ani al pictorului florentin Ghirlandaio, primește șase florini în primul an, opt în al doilea și zece în cel de al treilea.

Anvergura atelierelor și raționalizarea muncii

Aceste similitudini cu Evul Mediu nu sunt singurele: execuția operelor respectă același tip de organizare. Munca este în general colectivă, atelierul rămâne unitatea obișnuită pentru creație. În orașele Italiei, unde se răspândește ca model de excelență reușita comercială, asociațiile artiștilor se constituie după modelul companiilor de negustori. La Veneția, de exemplu, pictorul Giorgione se înțelege cu Vincenzo Catena pentru împărțirea cheltuielilor (chiria atelierului și materialele) și comunicarea rețetelor. Astfel, în special în cazul sculptorilor și în cel al marilor ateliere, solicitate până la supraaglomerare, munca este divizată aproape ca în industrie, fiecare ucenic, fiecare calfă având o misiune precisă care se înscrie într-un anume fel în lanțul activităților. Cum cererea de bunuri artistice continuă să crească, în marile orașe tendința duce către concentrarea comenzilor în câteva antreprize a căror anvergură devine din ce în ce mai mare. La Würtzburg, între 1501 și 1517, sculptorul Tilman Riemenschneider, care creează imense retabluri de lemn în stil gotic târziu, folosește o duzină de ucenici și mai mulți asociați.

O DINASTIE ARTISTICĂ: FAMILIA BRUEGEL

Fapt greu de admis astăzi, când se crede în caracterul individual și înnăscut al talentului, transmiterea meseriei nu împiedică apariția, timp de mai multe generații, a unor personalități artistice remarcabile. Așa cum s-a întâmplat în muzică (familia Bach), creația plastică este și ea îmbogățită de dinastii. Fără ca toți membrii acestora să fi fost de fiecare dată excepționali, sub aspect de antrepriză, un atelier artistic familial își poate asigura succesul și prosperitatea mult după ce ia sfârșit epoca fondatorului. Familia Bruegel (sau Breughel sau Brueghel) este un exemplu în acest sens.



PIETER BRUEGEL CEL BĂTRÂN, *Peisaj cu căderea lui Icar*, circa 1558, ulei pe pânză, 73,5 x 112 cm, Bruxelles, Musée d'Art Ancien.

Fondatorul: Pieter Bruegel cel Bătrân

Născut în Brabant, în apropiere de Breda, între 1525 și 1530, este elevul lui Pieter Coecke van Aelst și devine meșter în ghilda pictorilor din Anvers în 1551. Începe să lucreze apoi pentru gravorul și negustorul de stampe Hieronymus Cock, care îl trimite în Italia să deseneze peisaje alpestre și locale, destinate să fie ulterior gravate. Această călătorie are loc între 1552 și 1555.

Cu puțin înainte de întoarcerea la Anvers, se pare, Pieter adaugă desenului pictura. Se căsătorește, în 1563, cu fiica meșterului său și se stabilește la Bruxelles, unde moare în 1569.

Tablourile lui Bruegel reprezintă într-o manieră pitorească obiceiurile micului popor flamand, sărbătorile, chermezele și alte prilejuri de distracție sau munca sa zilnică; ele ilustrează de asemenea proverbe cunoscute (*Proverbe*, Berlin–Dahlem), citate sau întâmplări biblice, cu un accentuat conținut moralizator (*Parabola orbilor*, Napoli, Museo di Capodimonte; *Turnul Babel*; *Peisaj cu căderea lui Icar*, Bruxelles, Musée d'Art Ancien).

A doua generație:

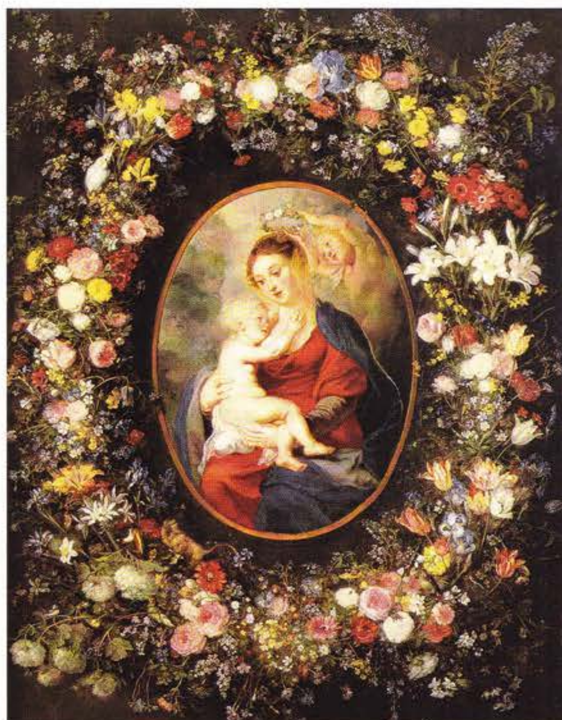
Pieter cel Tânăr, numit al Infernului

Născut la Bruxelles în 1564, se formează, se pare, în atelierul peisagistului Gillis van Coninxloo. Este primit ca meșter în ghilda din Anvers în 1585.

La începutul carierei, se limitează să copieze operele tatălui său și să transpună în pictură desenele și gravurile acestuia. Acestui continuator, care nu are ambiția de a-și făuri un stil personal, i se datorează cunoașterea compozițiilor originale pierdute ale lui Pieter Bruegel cel Bătrân.

Jan I, numit al Catifelelor

Născut la Bruxelles în 1568, cu un an înainte de moartea tatălui său, se formează în atelierul pictorului P. Goekindt din Anvers și călătorește în Italia în perioada 1590–1596. La revenirea la Anvers, este acceptat ca meșter în ghilda din oraș. Părăsește Anversul de două ori: pentru un sejur la Praga și un altul la Nürnberg. Peisagist și pictor de buchete și ghirlande de flori, el propune o viziune asupra naturii intimă și inocentă, în care animalele și plantele sunt





Pieter Paul Rubens, Jan I al Catifelelor,
Fecioara, Pruncul Iisus și un înger în mijlocul unei ghirlande de flori,
circa 1615–1625, ulei pe lemn,
83,5 x 65 cm, Paris, Luvru.

reproduse cu foarte mare exactitate. Stilul său este deci total diferit de cel al tatălui și fratelui său. Devine celebru în Anvers și pentru că are ocazia de a colabora cu Rubens la câteva tablouri (peisaje cu figuri sau *Fecioara, Pruncul Iisus și un înger în mijlocul unei ghirlande de flori*), în care el pictează animalele și vegetația, iar Rubens personajele.

A treia generație:

Jan al II-lea, numit cel Tânăr

Născut la Anvers în 1601, este fiul lui Jan al Catifelelor. După o perioadă petrecută în Italia, între 1622 și 1625, se stabilește la Anvers, unde lucrează în stilul tatălui său atunci când nu execută simple replici după operele acestuia. Moare la Anvers, în 1678.

Ambrosius

Celălalt fiu al lui Jan s-a născut la Anvers în 1617. Înscris în ghilda orașului în 1645, pictează asemenea lui Jan cel Tânăr și, într-un atelier pe care îl împarte cu fratele său, flori și peisaje în maniera tatălui. Moare la Anvers, în 1675.

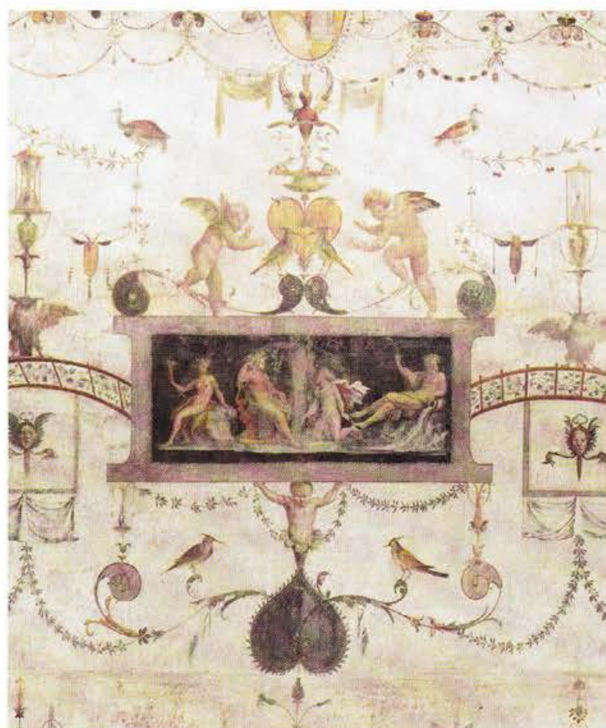
A patra generație:

Abraham

Fiul lui Jan al II-lea cel Tânăr se naște la Anvers, în 1631, dar se hotărăște să se stabilească în Italia, unde pleacă în tradiționala călătorie de formare. Își are propriul atelier la Roma, din 1659 până în 1670, apoi la Napoli, unde moare în 1697. Ca și tatăl și bunicul său, pictează flori, cărora le adaugă fructe, fundaluri pentru peisaj și personaje, care lasă să se vadă influența pictorilor contemporani preocupați de redarea unor forme mai dense (în special a lui Frans Snyders).

Jan-Baptist

Celălalt fiu al lui Jan al II-lea se naște la Anvers, în 1647, și, ca și fratele său, se stabilește în Italia, la Roma, unde moare în 1719. Se specializează, asemenea lui Abraham, în naturi moarte cu flori și fructe.



„Grotescă". Detaliu din Loggia, frescă, atelierul lui Rafael, 1517–1519, Cetatea Vatican, Palatul Vatican.



La Roma, RAFAEL, copleșit în ultimii șase ani ai vieții de sarcini și comenzi, se bizuie pe un atelier pletoric unde, pentru prima dată, nu mai lucrează *garzoni* veniți să deslușească tainele picturii, ci artiști confirmați, care-l pot ajuta pe meșter în realizarea marilor fresce. Giulio Romano (Jules Romain) este personalitatea dominantă a acestui colectiv, condus doar indirect de către Rafael: odată compoziția de ansamblu stabilită de acesta din urmă, „secundul" său precizează concepția picturilor, îi arată lui Rafael cartoanele și le discută cu el – pentru Sala lui Constantin, din Vatican, de exemplu. Unii pictori primesc sarcini speciale: Giovanni da Udine trebuie să creeze și să execute motivele în stil antic denumite „GROTEȘTI" și animalele, în timp ce artiști mai polivalenți, precum Giovan Francesco Penni și Perino del Vaga, lucrează la ansamblul operelor. Pictori care nu lucrează permanent în atelier colaborează uneori la fresce. Este cazul, de exemplu, al venețienilor Sebastiano del Piombo (Sebastiano Luciani) și Lorenzo Lotto, care aduc stilului lui Rafael o somptuozitate insolită a coloritului, cum se poate vedea în fresca *Heliodor alungat din templu* din *Stanza* a doua a Vaticanului.

Această organizare în același timp suplă și riguroasă este singura potrivită atunci când se pune problema realizării unor fresce imense, dar coerente. Ea este reluată de italienii chemați în Franța să lucreze la Fontainebleau sub domnia lui Francisc I: ROSSO FIORENTINO, între 1530 și 1540, Primaticcio din 1534 în 1570, apoi Nicolò dell'Abate, sosit în 1552. În secolul al XVI-lea, ea este adoptată și de cei mai mari pictori din Veneția și, către 1510, de cea mai considerabilă firmă de pictură din oraș, *bottega* lui Tizian, care, în afară de decorații murale pentru monumentele venețiene, primește numeroase comenzi de retabluri și portrete. Deschis în 1539, atelierul lui Jacopo Robusti, numit Tintoretto, care este asaltat de comenzi după 1545, funcționează după același principiu al repartizării sarcinilor mai multor persoane: în acest caz, copiii lui Jacopo, Marietta și Domenico, dar și numeroșii colaboratori care nu fac parte din familie și care rămân pentru diferite perioade în antrepriză, ca Aliense,



Alberto da Olanda și Andrea Vincentino. Tot astfel, Paolo Cagliari, numit Paolo Veronese, în fruntea atelierului propriu din 1555, se bazează pe fratele său Benedetto și, curând, pe fiul său Carletto, dar și pe pictori cu care nu este rudă (Montemazzano, de exemplu).

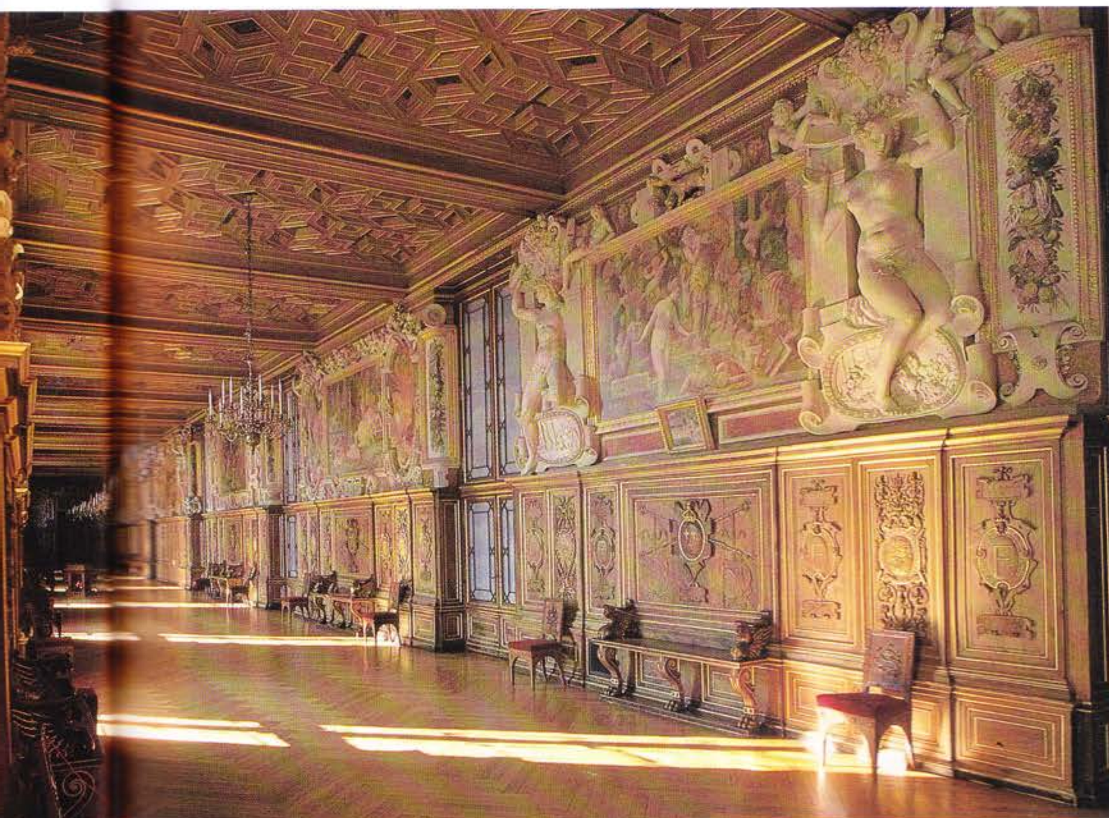
O CULTURĂ GENERALĂ SUPERIOARĂ

Chiar dacă, teoretic, rămâne în continuare un umil reprezentant al „artelor manuale", artistul Renașterii, odată ajuns celebru, seamănă mai mult cu un manager din zilele noastre decât cu un artizan medieval. Procedeele de care se folosește dovedesc o conștiință mercantilă agresivă și eficientă, foarte deosebită de starea de spirit pe care o dovedeau conducerile atelierelor din secolele anterioare. La fel, cultura intelectuală a patronilor-artiști evoluează sensibil în raport cu epoca precedentă.

Noi moduri de ucenicie: desenul și studierea maeștrilor

Compensând absența unei formații generale, ucenicia în ateliere se schimbă. Dacă ponderea sarcinilor fizice și deci aspectul tehnic al profesiunii rămân importante, studiul prin copierea desenelor maestrului și ale celorlalți numeroși artiști din atelier cere din partea ucenicilor o abilitate sporită. Astfel, despre Domenico Beccafumi, pictor sienez din prima jumătate a secolului al XVI-lea, Giorgio Vasari spune că a învățat arta nu atât de la meșterul său, ci analizând „modelele unor excelenți pictori pe care [el] le avea în atelier și de care se folosea la nevoie." Vasari, care va

ROSSO FIORENTINO ȘI ATELIERUL, perspectivă din Grande Galerie, Castelul Fontainebleau, 1530–1540.



O ÎNTREPRINDERE CAPITALISTĂ: ATELIERUL LUI TIZIAN



TIZIAN, *Portretul lui Pietro Aretino*, 1545, ulei pe pânză, 108 x 76 cm, Florența, Palazzo Pitti.

Un biograf de astăzi ar putea descrie atelierul lui Tizian ca pe un adevărat *holding*, care, exceptând activitatea picturală, investea în operațiuni financiare cu totul străine artei picturii, obținând beneficii din afaceri cu lemn și cereale în regiunea Cadore și din curtajul sării de la Fondaco dei Tedeschi, o agenție comercială germană. Pe de altă parte, atelierul lui Tizian, cu sediul, începând din 1531, în Biri Grande, un cartier popular din Veneția, este organizat ca o fabrică capabilă să funcționeze în absența maestrului, obligat să plece de multe ori, pentru diferite perioade, din oraș, de exemplu când este chemat la Roma de papa Paul al III-lea (cu ocazia, de pildă, realizării portretului *Papei Paul al III-lea cu nepoții*, Napoli, Museo di Capodimonte) sau la Augsburg, la invitația împăratului Carol Quintul.

Personalul

Oamenii de încredere din atelier sunt apropiați ai lui Tizian, membri ai familiei, precum fratele său Francesco și fiii Pomponio și mai ales Orazio, sau colaboratori vechi, ca modestul Girolamo Dente, atât de fidel maestrului, încât a fost poreclit Girolamo di Tiziano. Ca și cel al lui Rafael, atelierul are prea multe de făcut pentru a se mai ocupa cu ucenicia tinerilor: el recrutează adulți, simpli lucrători însărcinați cu prepararea pânzelor sau a culorilor, ori artiști confirmați care și-au însușit meseria frecventând ateliere mai modeste.

O preocupare: publicitatea

Dar faptul cel mai remarcabil în administrarea atelierului lui Tizian este preocuparea modernă pentru marketing. Ca să-și asigure publicitatea, maestrul utilizează diferite mijloace. Pe de o parte, primește la Biri Grande stagiari străini, tineri artiști modești sau de mare valoare, ca flamandul Jan Stephan Calcar (autor, se pare, al gravurilor din *Zidirea corpului uman* de Vésale), olandezii Lambert Sustris și Dirk Barendszoon, ori germanii Christoph Schwartz și Emmanuel Amberger, care, mai târziu, când se întorc în țările lor sau pleacă în alte orașe ale Italiei, îi propagă meritele. Pe de altă parte, recurge la gravori, în cazul de față la Giovanni Britto și Niccolò Boldrini, apoi la Cornelius Cott, pentru a-i



TIZIAN, *Portretul lui Carol Quintul*, 1548, ulei pe pânză, 205 x 122 cm, München, Alte Pinakothek.

interpreta operele și a le reproduce în numeroase exemplare, asigurându-le o difuzare largă – Rafael face la fel, în anii 1510, apelând la serviciile unui gravor remarcabil ca Marcantonio Raimondi, iar Dürer plătește oameni pentru a-și vinde gravurile până la Roma.
În fine, Tizian găsește în prietenul său, rafinatul literat Pietro Aretino, refugiat de la Roma la Veneția, în 1527, un „atașat de presă" real sau un „însărcinat cu relații publice": nu se ocupă, oare, Aretino, până la moartea sa, în 1556, de trimiterea unor entuziaste scrisori în Europa către nenumărații săi corespondenți, lăudând arta maestrului, în general, și meritele unuia sau altuia dintre tablourile acestuia, în special?

În căutarea beneficiilor

Talentele de organizator și de „agent de publicitate" se combină în persoana celui mai mare pictor din Veneția cu tenacitatea extraordinară de a atrage comenzi care îi vor asigura o prosperitate pe cât de stabilă, pe atât de remarcabilă. Moștenitorul unei familii de mici magistrați de provincie, care au trăit din pensii plătite de metropola venețiană, Tizian este angajat de guvern ca să picteze numeroase opere (astăzi distruse) la Palatul Dogilor și să execute portretul fiecărui nou șef al statului. Pentru aceste însărcinări, el pretinde privilegiile acordate de Senat funcționarilor săi, ceea ce face din el pictorul oficial al Serenissimei. Cel mai notabil dintre aceste beneficii este curtajul sării la Fondaco dei Tedeschi: el îi aduce lui Tizian considerabila sumă de o sută de ducați pe an, scutiți de impozit cu începere din 1516, apoi, după reevaluări, până la trei sute de ducați.

Un monopol păstrat cu grijă

O poziție atât de profitabilă se explică prin cvasimonopolul pe care îl exercită atelierul lui Tizian după moartea lui Giovanni Bellini, chiar în 1516. Acest privilegiu ilustrează efortul făcut de meșter pentru a controla piața de artă venețiană, consacrându-i aceeași energie care îi caracterizează toate acțiunile, uneltind feroce pentru a-și elimina concurenții ce ar fi putut deveni primejdioși: Sebastiano del Piombo, obligat să plece la Roma, unde își continuă activitatea până la sfârșitul vieții; Lorenzo Lotto, constrâns să lucreze la Trevisio, în provincia Marche, la Bergamo, înainte de a căuta refugiu în liniștea Mănăstirii Santa Casa da Loretta; Pordenone, asasinat în 1539 și despre care gurile rele spuneau că ar fi fost omorât de Tizian; Paris Bordone, obligat de timpuriu să-și caute gloria în Lombardia, apoi în Franța; toți fac obiectul denigrărilor sale. De altfel, la începutul carierei, Tizian se ceartă cu bătrânul Giovanni Bellini, atunci la apogeul maturității; va proceda, mai târziu, la fel cu tânărul Tintoretto, al cărui succes încearcă să-l submineze.
În timpul Renașterii, această agresivitate nu îi este caracteristică doar lui Tizian. Neînțelegerile dintre pictori, care pot merge până la insulte adresate în public, precum cele pe care i le aruncă Michelangelo lui Leonardo da Vinci la Florența, la începutul secolului al XVI-lea, chiar dacă uneori sunt pudic acoperite cu termenul grecesc *agon* (emulație), reflectă în realitate conflictele de interese care țin mai degrabă de războiul comercial decât de nobilele rivalități stilistice.



AGOSTINO VENEZIANO, *Academia lui Baccio Bandinelli*, 1531, gravură, München, Staatliche Graphische Sammlung.



PIETRO FRANCESCO ALBERTI, *Academia pictorilor*, circa 1600, acvaforte, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts.

face o carieră de artist manierist concomitent cu redactarea *Vieților celor mai de seamă pictori, sculptori și arhitecți*, se laudă că a trecut de etapa laborioaselor ore de seară când trebuia să studieze desenele împrumutate de la Andrea del Sarto.

Importanța acordată desenului și studiului maeștrilor contemporani sau nu explică de ce echipe însemnate, ca acelea conduse de Rafael sau Tizian, renunță la *garzoni* (ucenici): într-adevăr, aceștia nu mai sunt debutanți, însărcinați cu munci subalterne, ci se comportă ca niște elevi adevărați, a căror formație exclude timp de mulți ani munca plătită. O justificare similară au și atelierele care continuă să accepte ucenici; ele ar putea fi descrise ca niște „școli" autentice sau, mai exact, ca niște „academii" aidoma savantelor societăți umaniste ori Academiei lui Platon, din antica Atenă, adică reuniuni ale unor spirite elevate, avide de cunoaștere – în acest caz artistică – și conduse de un maestru în arta picturii sau a sculpturii. Este cazul, în secolul al XVI-lea, unei improbabile „academii", organizată în anii 1480, la Florența, în jurul sculptorului Bertoldo și plasată sub egida lui Lorenzo Magnificul, al celei, la fel de îndoielnică, pe care ar fi creat-o la Milano Leonardo da Vinci, precum și al cercului, poate mai legitim, pe care îl anima, cu începere din anii 1530, la Roma, apoi la Florența, sculptorul florentin BACCIO BANDINELLI.

Importanța formării teoretice: exemplul lui Michelangelo

În realitate, primele instituții autentic destinate să furnizeze artiștilor o formație teoretică apar abia în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, o dată cu Academia Artelor Desenului, *Accademia degli arti del disegno*, fondată de Vasari și de învățatul Vincenzo Borghini la Florența, în 1563, apoi cu *Accademia di San Luca*, creată la Roma, în 1577. Povestirile și imaginile care le amintesc concordă: toate descriu tineri ocupați să deseneze, nu să picteze sau să sculpteze, și învățând să copieze opere antice, adesea luminate artificial, flacăra unei lumânări făcând o breșă în



penumbră. Acest poncif are un sens foarte clar: el afirmă că o activitate cerebrală intensă și continuată târziu, în noapte – studiul (*studio*) – este o componentă indispensabilă formației artistului, mai mult decât deprinderea procedeelor practice, manuale, ale meseriei.

Conform tradiției, MICHELANGELO este considerat primul artist care s-a format astfel, consacrându-și cea mai mare parte a timpului studierii operelor antice și cartoanelor contemporanilor. Ascanio Condivi, unul dintre primii biografi ai săi, povestește cum, în 1490, la vârsta de cincisprezece ani, adolescentul Buonarroti a fost introdus de un prieten în „Grădina Medici", la Mănăstirea San Marco, unde fusese adunată colecția de sculpturi antice a lui Lorenzo Magnificul, unde tânărul începe să lucreze cât era ziua de lungă, plin de pasiune, „*come in migliora scuola*" (ca în școala cea mai bună). Această șansă îi permite lui Michelangelo – care în același timp copia frescele lui Giotto de la Santa Croce și pe cele ale lui Masaccio din Capela Brancacci – să-și făurească propriul stil, dar numai după asimilarea manierei Antichității și pe a celei a celor mai buni maeștri ai epocii sale; în Grădina Medici, el are și privilegiul de a veni în contact cu marii umaniști care se întâlneau aici – Cristoforo Landino, comentatorul lui Vergiliu și al lui Dante, Marsilio Ficino, unul din promotorii filozofiei neoplatoniciene la Florența, Giovanni Pico de la Mirandola, alt mare specialist în Platon și Aristotel, și Poliziano, perceptorul copiilor lui Lorenzo Magnificul – precum și cu Lorenzo însuși, mecena atent și poet în timpul liber. Nu există nici o îndoială că Michelangelo a primit în grădină, în mod neoficial, primele sale lecții de filozofie neoplatoniciană, și că a gustat, tot pentru întâia dată, din încântările artei poetice, pe care o va practica și el, scriind ulterior sonete.



MICHELANGELO, *Adam și Eva alungați din Paradis*, sangvină după fresca lui Masaccio din Capela Brancacci, 32,56 x 18,7 cm, Paris, Luvru.

Accesul la învățătura umanistă

Șansa lui Michelangelo de a avea posibilitatea să studieze colecția medicee explică de ce acesta a ales să rupă cu învățătura pe care o începuse, în aprilie 1488, în atelierul lui Ghirlandaio. La scurtă vreme după ce ajunge în Grădina Medici, nu mai frecventează atelierul lui Ghirlandaio decât ocazional. Este o nouă dovadă a evoluției care face din artiștii-învățăcei din secolul al XVI-lea mai curând niște discipoli care vin să se formeze o perioadă nedeterminată de timp decât niște angajați lipsiți de experiență, obligați să presteze o activitate care le ocupă toată ziua. Schimbarea, care atrage după sine creșterea disponibilității adolescenților, le îngăduie acestora să-și acopere mai ușor decât în trecut lacunele instrucției. Unele semne lasă să se vadă o educație școlară mai diversificată: astfel pictorii, care scriau în

felul negustorilor din secolul al XV-lea, adică așa cum se învăța scrisul în sumara „școală de socotit", adoptă în veacul următor, sau cel puțin unii dintre ei, ca Rafael sau Michelangelo, stilul scrierii sofisticate numite italică. De acum înainte devine mai evident faptul că umaniștii trebuie să împartă cu artiștii meritul de a cunoaște limbile moarte - pictorul Giulio Campagnola cunoaște și latina, și greaca. Bibliotecile pictorilor se transformă și ele: Domenikos Theotokopoulos (El Greco) are la Toledo o colecție de cărți demnă de un învățat, în care lucrările tehnice, în special de pictură și de arhitectură, stau alături de Părinții Bisericii de Răsărit, Sf. Vasile sau Sf. Dionisos Areopagitul, și de clasici păgâni ca Homer, Plutarh, Esop, Euripide, Demostene și Xenofon.

Fapt și mai semnificativ, artiștii secolului al XVI-lea încep să scrie destul de frecvent nu numai lucrări tehnice sau istorice, cum o făceau Cennino Cennini și Ghiberti, dar și poeme și texte cu caracter speculativ. Unii o fac atât de bine, încât dobândesc și reputația de scriitori. Michelangelo, deja cunoscut pentru sonetele sale, se impune ca specialist în studii dantești; Rafael și Bronzino se ocupă de poezie; la fel Dürer, în Germania, încearcă să scrie poeme - de altfel este cel dintâi, cu *Instrucțiuni asupra felului de a măsura cu rigla și compasul* și *Tratat despre proporțiile corpului omenesc*, care redactează, dincolo de Alpi, manuale destinate artiștilor. Orfevrul și sculptorul florentin Benvenuto Cellini preferă, în ce-l privește, proza și poezia: își dictează, la sfârșitul vieții, *Memoriile*, la fel de prețioase prin valoarea lor literară ca și prin informațiile pe care le transmit. În fine, Vasari reprezintă cazul-limită: grație unei serii de protecții, are șansa de a asimila două culturi, una profesională, în diferite ateliere, și alta erudită pe lângă un faimos savant florentin. Devine un pictor celebru și, mai ales, autorul *Vieților*, un text fundamental care pune bazele istoriei artei.

Pasiunea pentru Antichitate

Într-un anume domeniu, marii artiști al secolului al XVI-lea sunt mai cultivați decât majoritatea predecesorilor din veacul al XIV-lea și chiar din cel de al XV-lea. Formația lor, care îi face să copieze operele trecutului, gustul dominant care se îndreaptă spre clasicism, săpăturile arheologice efectuate peste tot în Italia, totul îi orientează către Antichitate.

Unora dintre ei, studiul Antichității le marchează de acum înainte creația: sculptorul Bertoldo, la Florența, este însărcinat de Lorenzo Magnificul să se ocupe de colecțiile medicee (monede, geme, statui, sarcofage); pictorul Arcimboldo are ca misiune principală, la Viena, cabinetul de curiozități al împăraților Ferdinand, Maximilian și Rudolf, iar un alt pictor, Andrea del Sarto, ajuns în Franța, în 1518, primește de la Francisc I mandatul de a strânge o colecție de mulaje și originale antice sau contemporane - acest artist pișicher se întoarce însă la Florența cu suma primită pentru această misiune. În mai mare măsură decât alții, Rafael este un exemplu de artist-arheolog, fiind însărcinat de papa Leon al X-lea să supravegheze toate săpăturile din Roma, între 1515 și 1520, anul morții sale.

Chiar artiștii care nu se ocupă direct de arheologie sau de conservarea monumentelor sunt pasionați de ceea ce se descoperă în urma săpăturilor: în 14 ianuarie 1506, știrea despre descoperirea, într-o grădină de lângă Santa Maria Maggiore din Roma, a lui *Laocoon*, statuia elenistică reprezentând agonia preotului lui Apolo la Troia și a fiilor săi, îl tulbură până într-atât pe Michelangelo, încât acesta își întrerupe masa ca să-l însoțească pe arhitectul Giuliano da Sangallo, care se îndrepta într-acolo pentru a examina sculptura.

VASARI, PICTOR ȘI OM DE LITERE

Oricât de singular ar fi, destinul pictorului și scriitorului Giorgio Vasari (1511–1573) este simptomatic pentru evoluția considerabilă și generalizată a culturii artiștilor acestei epoci.

Umanist și artist

Născut la Arezzo, în Toscana, cu un strămoș șelar și pictor de ocazie, un bunic și câțiva unchi olari, un tată negustor de mătăsuri și cu un văr îndepărtat ca artistul Luca Signorelli, Vasari aparține clasei mijlocii urbane, a negustorilor și a meșteșugarilor care, respectând o puternică tradiție, se ocupă de artă și căreia îi aparțin majoritatea pictorilor și sculptorilor. Tatăl îi înțelege chemarea și îl duce, în pragul adolescenței, la meșterul sticlar francez Guillaume de Marcillat, stabilit la Arezzo. Suplimentar, vrea să-i asigure o solidă formație intelectuală, trimițându-l să studieze cu unii umaniști locali, de talia unui Giovanni Lappoli (numit Pollastra).

Prin intermediul lui Pollastra, tânărul îl întâlnește pe legatul pontifical Silvio Passerini, originar, ca și el, din Arezzo și, fără nici o îndoială, o rudă îndepărtată. Sub protecția acestuia ajunge, la treisprezece ani, la Florența, unde devine tovarășul de joacă și de studiu al moștenitorilor Medici, Ippolito și Alessandro. Beneficiază astfel, două ore pe zi, de cursurile pe care le predă celor doi prinți poetul și umanistul Pierio Valeriano, viitorul autor al unuia dintre primele *best-seller*-uri tipografice, *Hieroglyphica* (1556), și are timp suficient pentru a frecventa atelierele lui Michelangelo (ocazional), al lui Andrea del Sarto și al lui Baccio Bandinelli și, mai cu seamă, pentru a hoinări, a călători, îndeosebi la Roma, în 1532 și în 1538, interesat să copieze cu pasiune și sistematic operele celebre ale Renașterii.

Cariera de pictor

Ca pictor, Vasari lucrează la Veneția, Rimini, Napoli, Roma, dar, în principal, la Florența unde, datorită protecției lui Cosimo I, devine cel mai important artist al orașului. Cu ajutorul a numeroși colaboratori, reamenajează pentru duce, începând din 1554, Palazzo Vecchio, devenit reședință medicee, și decorează biserici importante ca Santa Croce și Catedrala Santa Maria del Fiore, unde frescele cupolei sunt terminate de Federico Zuccaro după schițele sale.

Desenează mai ales, fiind un apărător al desenului în care vede partea nobilă a artei și fundamentul picturii, contribuind astfel la înființarea, la Florența, a Academiei Artelor Desenului *(Accademia degli arti del disegno)*, în 1563, și adună o importantă colecție de desene, tehnică multă vreme disprețuită de colecționari.



GIORGIO VASARI și ALESSANDRO ALLORI,
Sf. Luca pictând-o pe Fecioară, 1562–1573, frescă,
Florența, Biserica Della Santissima Annunziata.

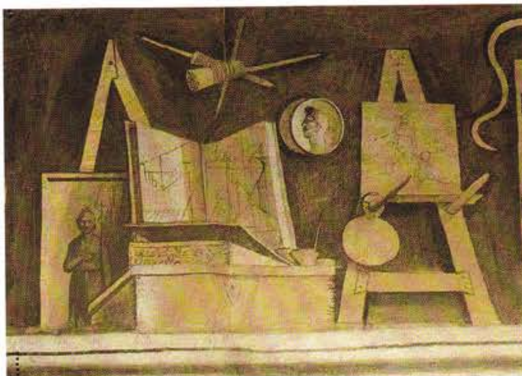
Viețile celor mai de seamă pictori, sculptori și arhitecți

Mai mult decât prin artă, Vasari și-a dobândit celebritatea prin opera sa de istoric. *Viețile celor mai de seamă pictori, sculptori și arhitecți* este scrisă în limba vulgară, prima dată în 1550, apoi, într-o versiune dezvoltată, în 1568. După cum indică și titlul, este vorba de o serie de biografii de artiști, în cazul acesta, moderni, de la Cimabue la el însuși.

Lucrarea se deschide prin considerații tehnice asupra picturii, sculpturii și arhitecturii. *Viețile* cuprind trei părți: „renașterea artelor", când „maniera greacă" (altfel spus bizantină) este abandonată datorită lui Cimabue și îndeosebi a lui Giotto; „epoca a doua" (secolul al XV-lea), dominată de arhitectul Brunelleschi (un florentin, ca și ceilalți doi); în fine „epoca a treia", de apogeu, marcată de stilul „divinului" Michelangelo, după care, crede Vasari, arta nu poate decât să decadă. Astfel este trasată o istorie generală a artei marcată de timpuri revolute, adevărate catastrofe culturale (sumbrul Ev Mediu), de prodigioase revoluții (epoca giottescă), de perioade de progres continuu (Quattrocento), de apogeu (Michelangelo) și de decadență (pronosticată). Sunt expuse concepte estetice fundamentale: Vasari apără un stil și face din el o școală artistică opusă altora. Afirmă superioritatea unei arte bazate în mod esențial pe desen, în contrast cu o artă preocupată de la început de efectul culorii – pe scurt, apără arta Italiei culturale, școala florentină, în detrimentul celei venețiene.

PROBLEMA SUBIECTULUI

Dotat, deci, cu o cultură reală, adică cu o erudiție solidă, artistul secolului al XVI-lea se consideră în mod firesc un egal al umaniștilor și nu mai ezită să afirme că arta sa este la fel de elevată ca filozofia.



ARTIST VENEȚIAN ANONIM, *Atributele Picturii*, detaliu, circa 1520, Castelfranco Veneto, Italia.

Pictura, o artă nobilă?

Astfel Rafael, în 1508, când pictează la Vatican *Școala din Atena* – o reuniune a filozofilor și savanților Antichității, adunați sub niște ruine colosale – îi împrumută lui Platon trăsăturile lui Leonardo, lui Heraclit pe cele ale lui Michelangelo și își plasează propriul chip alături de geometri, geografi și astronomi. Câțiva ani mai târziu, către 1520, la Castelfranco Veneto, un artist venețian care figurează ATRIBUTELE PICTURII așază alături de șevalet (un curios asamblaj de bețe cu un suport pentru sprijinit mâna), de creioane, pensule și recipiente, un compas, o riglă, niște mulaje antice, cărți, dar și globuri și sextanți, ustensilele savantului.

În ceea ce-l privește, Vasari merge și mai departe: în casa sa de la Arezzo, pictează, în 1542, *Alegoria Picturii*, o femeie frumoasă îmbrăcată după moda Antichității și înfățișarea fără precedent a celei de a zecea muze, adăugată celor care protejează marile activități ale spiritului – Clio pentru Istorie, Caliopi pentru Epopee, Melpomene pentru Tragedie, Talia pentru Comedie, Erato pentru Lirică, Polymnia pentru Poezie, Euterpe pentru Muzică, Terpsihore pentru Dans și Urania pentru Astronomie. Tema este reluată într-un desen al elevului său FEDERICO ZUCCARO : muza Picturii are de acum înainte dreptul la existență. Este limpede că în Italia această exaltare a picturii este cauționată de numeroși colecționari, în timp ce marea masă a publicului consimte la



FEDERICO ZUCCARO, *Alegoria Picturii*, a doua jumătate a secolului al XVI-lea, desen, Paris, Luvru.

admirarea artiștilor și la recunoașterea valorii lor. La începutul secolului, la Veneția, Dürer este uluit de acest tratament și regretă situația defavorabilă din Germania, scriind: „Oh! Cât de frig îmi va fi gândindu-mă la soare! Aici sunt un senior, acolo un parazit." Totuși, această lamentație încetează curând de a mai fi legitimă: regiunile de la nord de Alpi se familiarizează la rândul lor, în secolul al XVI-lea, cu ideea că pictorul merită o mare considerație și că meseria acestuia trebuie privită ca fiind una intelectuală - liberală - și nu numai manuală - „mecanică". Dovadă stau cele spuse de împăratul Rudolf al II-lea la Praga, în 25 aprilie 1595: „De acum încolo, pictura nu trebuie să mai fie considerată o tehnică artizanală (*Gewer*), ci ca o artă (*Malkunst*)."

Umaniști și artiști: o relație mai deosebită

Această nouă imagine a artistului are consecințe fundamentale. Priviți de către umaniști ca niște egali, pictorii întrețin cu aceștia legături de prietenie, din care condescendența este de acum încolo exclusă. Din 1527 până în 1556, anul morții lui Aretino, o simpatie fără fisură, consolidată de interese mutuale, îl unește pe poet (prieten de altfel și cu Vasari) și pe Tizian. Cei doi bărbați, cărora li se alătură și al treilea, arhitectul Jacopo Sansovino, petrec seri încântătoare, luând masa împreună, bând și discutând... și chiar primind, uneori, vizita unor fete.
Legăturile dintre artiști și aristocrația umaniștilor nu este de altfel monopolul Italiei. Și Dürer are raporturi cu marile spirite ale timpului: la sfârșitul vieții, notorietatea dobândită îi facilitează mai multe întâlniri cu Erasm, la Bruxelles, și discuții la Nürnberg cu Filip Melanchton. În tinerețe, înnoadă strânse legături cu Willibald Pirckheimer, unul din rafinații erudiți ai orașului său natal. De la Veneția, în 1505-1506, îi trimite acestuia din urmă scrisori exuberante presărate cu desene pline de umor. În 1528, la moartea lui Dürer, Pirckheimer îl plânge ca pe „unul din cei mai buni prieteni [pe care i-am avut] pe acest pământ" și dedică dispărutului o epigramă în grecește, exprimând ideea consolatoare că pictorul nu zace mort sub o movilă acoperită de flori, ci doarme în pacea lui Hristos.
Modificarea imaginii artistului influențează și raporturile dintre el și comanditar. De acum înainte, nu se mai pune problema ca aceștia din urmă să precizeze în detaliu felul în care trebuie realizat subiectul, ci le este mai de folos să sugereze, apoi să discute cu acest interlocutor de marcă care a devenit pictorul erudit. O scrisoare a poetului Annibale Caro către Vasari ilustrează opinia contemporanilor asupra acestui punct: „În ce privește subiectul, mă las pe mâna ta, amintindu-mi [...] că poeții, ca și pictorii își realizează propriile idei și propriile proiecte cu mai mult drag și osârdie decât pe cele ale altora." În rest, deși scrisoarea conține instrucțiuni precise pentru un Adonis întins pe o haină purpurie, în brațele lui Venus, principiul este pe deplin afirmat: pictorul este stăpânul subiectului său așa cum poetul este pe al lui. Comparația găsește la umaniști o justificare în locul comun al anticului *ut pictura poesis* („pictura este asemenea poeziei") sau al *pictor fictor* („pictor născocitor al ficțiunii sale"); ea face din elaborările și punerea la punct a subiectului denumit *invenzione* (invenție) o parte integrantă a activității artistice.

Michelangelo, sau ultima oră a picturii în frescă

Transformarea pictorului sau sculptorului în factori de decizie modifică obligatoriu criteriile în funcție de care este prețuită calitatea unei opere. De acum încolo, nu se mai contabilizează orele necesare pentru realizarea unei opere și nu i se mai cere artistului să folosească materiale prețioase: singurele considerații care se păstrează în ce privește execuția se referă la alegerea tehnicii. La sfârșitul vieții, chiar Isabela d'Este, un mecena atât de preocupat de stricta ilustrare a subiectului pe care îl fixa, blamează un tablou al celebrului Perugino, căruia îi reproșează nu stilul, ci pur și simplu execuția, deja arhaică, *a tempera*: „Ar fi fost mai demn de laudă pentru tine și mai plăcut ochilor noștri [...] dacă l-ai fi pictat în ulei", conchide ea sec într-o scrisoare din 30 iunie 1505.

Școala din Atena

La douăzeci și cinci de ani, Rafael părăsește, la chemarea lui Iuliu al II-lea, Florența îndreptându-se spre Roma, unde i se încredințează decorarea noului apartament ales de papă în Palatul Vatican. Acesta este compus din patru camere, trei de dimensiuni modeste și o a patra, mult mai vastă. Sunt viitoarele *stanze* (săli, în italiană) care îi vor aduce lui Rafael celebritatea: Stanza della Segnatura, Stanza d'Eliodoro, Stanza dell'Incendio di Borgo și, cea mai mare, Sala di Constantin – decorată, după moartea lui Rafael, de elevul său Giulio Romano (Jules Romain) după schițele maestrului.
Stanza della Segnatura este prima pictată de Rafael, inițial singur, sau cel puțin fără

RAFAEL, *Școala din Atena*, 1508–1511, frescă, baza 770 cm, Cetatea Vatican, Palatul Vatican, Stanza della Segnatura.

Omul cu profil de silen, drapat într-o mantie de culoare oliv, este Socrate. În prezența discipolilor săi, își enumeră pe degete argumentele.

Tânărul care-i zâmbește lui Leonardo da Vinci este, poate, Francesco Maria della Rovere.

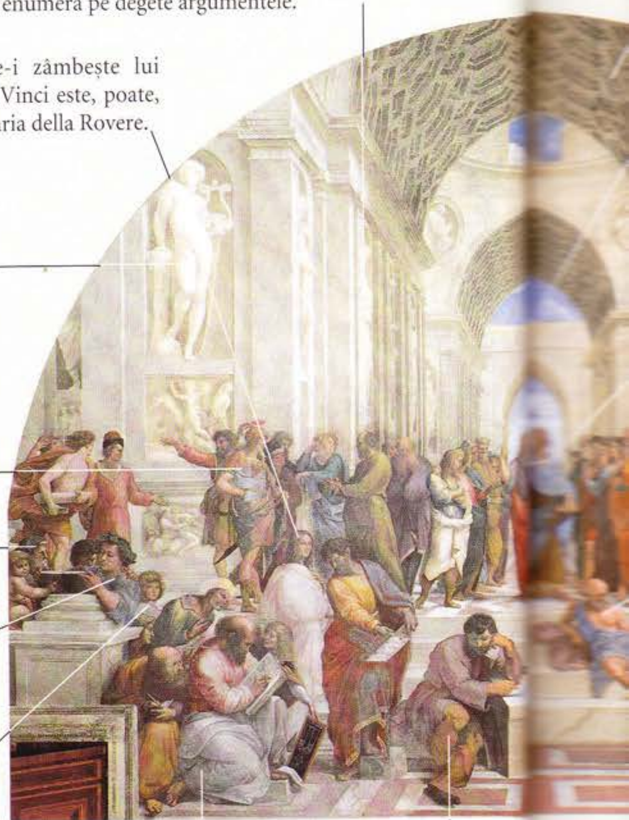
Nișele arhitecturale sunt decorate cu statui: aici, Apolo (zeul Artelor și Poeziei); dincolo Atena (sau Minerva, zeița înțelepciunii).

Tânărul în armură și cască antică poate fi Alexandru sau Alcibiade. În spatele lui, bărbatul cu brațul ridicat poate fi Xenofon.

Bătrânul din profil este Zenon.

Epicur, încoronat cu viță de vie, apără teoriile hedoniste.

Indiferent la teoriile filozofice, copilul care privește spre spectator trebuie să fie Federico Gonzaga.



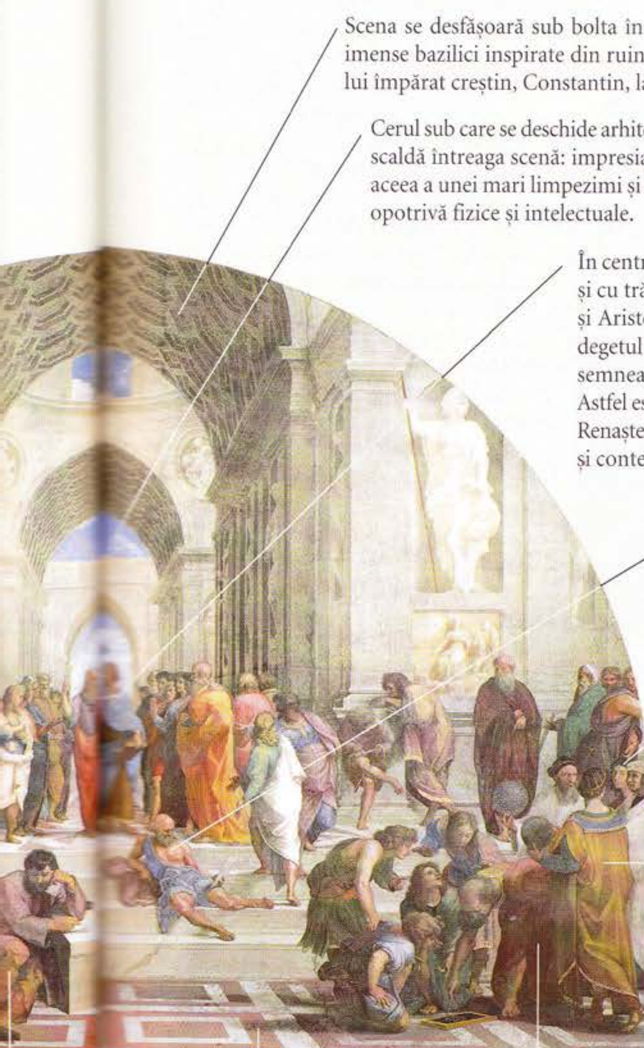
Sprijinindu-și pedagogia pe carte, Pitagora explică principiile simbolisticii numerelor în fața discipolilor atenți, dintre care poate fi recunoscut Averroes (cu turban pe cap).

Cu capul sprijinit de o mână, Heraclit meditează cu tristețe. Filozoful din Efes este reprezentat cu trăsăturile lui Michelangelo, un omagiu onest adus artistului care era marele rival al lui Rafael la Vatican.

numeroșii membri ai atelierului său care-l vor ajuta în anii următori. Încăperea este folosită de papă pentru parafarea celor mai importante documente ale domniei sale și pe care își pune sigiliul, de unde și numele sălii. Cu siguranță, sub conducerea papei, programul frescelor a fost furnizat de un umanist din Curie, poate Calcagnini, Ariosto însuși sau Inghirami. *Școala din Atena, Disputa Sfintei Taine, Parnasul, Virtuțile teologice și cardinale* și *Dreptul* exaltă marile idei ale neoplatonismului, Adevărul (natural și revelat, altfel spus filozofic și religios), Frumosul și Binele. *Școala din Atena* simbolizează deci Adevărul de care oamenii sunt stăpâniți în istorie prin forța reflecției și a gândirii.

Scena se desfășoară sub bolta în casetoane a unei imense bazilici inspirate din ruinele celei a primului împărat creștin, Constantin, la Roma.

Cerul sub care se deschide arhitectura este albastru și o lumină dulce scaldă întreaga scenă: impresia pe care vrea s-o creeze Rafael este aceea a unei mari limpezimi și a unei calde seninătăți – calități deopotrivă fizice și intelectuale.



În centru, Platon (reprezentat cu o barbă lungă, albă, și cu trăsăturile idealizate ale lui Leonardo da Vinci) și Aristotel. Platon ține volumul *Timeo* și indică cu degetul cerul, sediul ideilor. Aristotel duce *Etica* și desemnează pământul cu un gest orizontal al mâinii. Astfel este evocată problema fundamentală a filozofiei Renașterii: concilierea dintre spiritul pozitiv (Aristotel) și contemplația ideilor (Platon).

Întins pe scări, Diogene suscită reprobarea unui discipol al Academiei.

În negru, acest tânăr este chiar Rafael. Artistul și-a pictat autoportretul alături de figura lui Sodoma (în mantie albă), care lucrase înaintea lui, în același loc.

Ptolemeu, celebrul geograf și astronom, duce globul terestru. Are pe cap o coroană pentru că numele său se confundă cu acela al unei dinastii din Egiptul antic. În fața lui Ptolemeu, astrologul și matematicianul Zoroastru (Pietro Bembo?) ține un glob ceresc.

Dalajul cu motive geometrice combinat în planul din fundal cu succesiunea bolților creează o perspectivă profundă care dă impresia de imensitate.

Aplecat asupra unei tăblițe, Euclid demonstrează, cu compasul, o teoremă. Are trăsăturile succesorului lui Rafael la San Pietro, Bramante, marele arhitect al lui Iuliu al II-lea, protectorul pictorului. Pe marginea tunicii lui, Rafael și-a pus semnătura: R.U.S.M., *Raphael Urbinas Sua Manu* („Rafael din Urbino [l-a făcut] cu mâna sa").

Exact treizeci de ani mai târziu, la Roma, în 1535, în momentul în care Michelangelo se pregătește pentru realizarea giganticei lucrări a *Judecății de Apoi*, o altă dispută ațâță spiritele, legată de tehnica ce ar trebui folosită. Vasari se face ecoul ei în *Viața lui Sebastiano del Piombo*: „Sebastiano i-a fost tare drag lui Michelangelo: nu-i însă mai puțin adevărat că, trebuind să fie pictat, în capela papală, acel perete pe care se află astăzi *Judecata de Apoi* a lui Buonarroti, s-a născut între ei o oarecare zâzanie din pricină că Fra Sebastiano îl hotărâse pe papă să-l pună pe Michelangelo să picteze în ulei, în vreme ce acesta nu voia să lucreze decât în frescă. Fără să spună nici da, nici nu, și lăsând să fie pregătit peretele așa cum voise Sebastiano, Michelangelo a stat câteva luni fără să se apuce de lucru; în cele din urmă, cerându-i-se să înceapă lucrarea, a spus că nu vrea să lucreze decât în frescă și că pictura în ulei era o artă bună pentru femei sau pentru cei îmbuibați și trândavi, de felul lui Fra Sebastiano; apoi, dând jos toată tencuiala făcută sub îndrumarea acestuia și pregătind peretele pentru a putea fi lucrat în frescă, Michelangelo s-a apucat de treabă, fără să uite totuși jignirea pe care i se părea că i-o adusese Fra Sebastiano."



MICHELANGELO, *Judecata de Apoi*, 1537–1541, frescă, 1 370 x 1 220 cm, Cetatea Vatican, Capela Sixtină.

Violența dezbaterii, intervenția intempestivă a lui Sebastiano del Piombo, care se amestecă în execuția unei opere ce nu-i aparține, și rezistența obstinată a lui Michelangelo au motive transparente: de când Leonardo da Vinci experimentase, la Milano, în *Cina cea de Taină* o tehnică mixtă ce unea *tempera* și uleiul, acesta din urmă devenise mediumul prin excelență „modern", cel mai potrivit pentru a întări culoarea și a reda transparențele, dar și cel mai „nobil", fiind mult mai puțin astringent și murdărind mai puțin decât procedeul *a fresco*. În ce-l privește însă, lui Michelangelo nu-i pasă de aceste experimente: frumuseții coloritului îi preferă desenul care construiește corpurile și, ca un sculptor, acceptă și iubește contactul cu materia și nu se teme să se murdărească pictând pe preparația de ipsos umed, pe care trebuie să o refacă zilnic pentru a putea continua lucrul.

O nouă dezbatere: „decența"

Cea mai importantă dezbatere nu privește însă tehnica. Cum pictorul are de acum înainte misiunea, dacă nu de a inventa subiectul, ce-l puțin să imagineze după plac modul în care îl va organiza, se ridică o nouă problemă: dacă tema trebuie tratată sau nu așa cum o cere.

Asupra acestui punct trebuie să insistăm: când au avut de pictat scene religioase, unde erau obligați, înainte de toate, să urmeze tradiția, când, pentru subiectele cele mai complexe, au fost ghidați de programe elaborate foarte precis și, în plus, de sfaturile învățaților din anturajul mecenei, artiștii nu aveau nici o responsabilitate în organizarea generală a imaginilor sau în alegerea detaliilor. Dar, din momentul în care și-au văzut recunoscut statutul de autori de subiecte, o perspectivă vastă s-a deschis în fața lor, pe cât de seducătoare, pe atât de periculoasă.

Căci, într-o primă etapă, și, poate ca reacție la comportamentul autoritar al predecesorilor lor, respectabilii mecena ai secolului al XVI-lea lasă deciziile în seama artiștilor la care apelează. Fericit de a-l fi convins pe Michelangelo să-și abandoneze încă o dată proiectele sale de sculptură pentru a termina decorația Capelei Sixtine, Paul al III-lea, de exemplu, nu cere modificări ale subiectului și nu pretinde nici o schimbare la studiile pregătitoare executate de artist sub pontificatul precedent: „Voia să continue cartonul comandat de Clement, fără a schimba cu nimic invenția și subiectul care îi fusese dat, din respect față de talentul acestui om pentru care avea atâta dragoste și prețuire, încât nu căuta decât să-i facă pe plac." Apoi, papa îl lasă pe artist să lucreze în secret așa cum voia acesta, și nu vede pictura decât atunci când ea este pe trei sferturi terminată. Or, în acea zi și în următoarele, admirația pe care o poartă maestrului și respectul pentru o pictură care este evident o capodoperă îl împiedică să emită orice critică în legătură cu *Judecata de Apoi*.
În schimb, alții nu au atâtea scrupule: Biagio da Cesena, maestrul de ceremonii al lui Paul al III-lea, care-l însoțește pe pontif la această primă vizită, exprimă în scurtă vreme cea mai violentă critică: deoarece fresca abundă de nuduri, al căror sex este lăsat la vedere, iar anumite gesturi o fac și mai indecentă, prelatul protestează, apărând „decența" și declară sus și tare că „nu este o lucrare pentru capela papei, ci pentru o baie publică". Michelangelo, care aude aceste cuvinte, le primește, cum era normal, foarte prost. Pentru că la vremea aceea termina de pictat partea de jos a frescei, dă figurii lui Minos în Infern trăsăturile lui Biagio și îi strânge corpul în încleștarea unui șarpe uriaș. Povestea s-ar fi putut opri aici, dar o grupare ostilă lui Michelangelo și lui Paul al III-lea însuși preia ștafeta de la prelatul plin de scrupule, instigând opinia publică din Italia și din întreaga Europă împotriva acestei picturi „obscene și imunde", așezată în locul cel mai sacru al creștinătății, și încercând să obțină chiar distrugerea frescei.
Obstinația papei Paul al III-lea și a succesorului său Iuliu al III-lea, evidența recunoscută unanim, în ciuda supărării, a valorii picturale a *Judecății de Apoi* fac ca această controversă să ia sfârșit printr-o măsură ridicolă: în 1564, chiar în anul morții lui Michelangelo, cele mai îndrăznețe personaje sunt acoperite de pictorul Daniele da Volterra care, în urma acestei intervenții, câștigă rușinoasa poreclă de Braghettone, adică „făcătorul de chiloți".

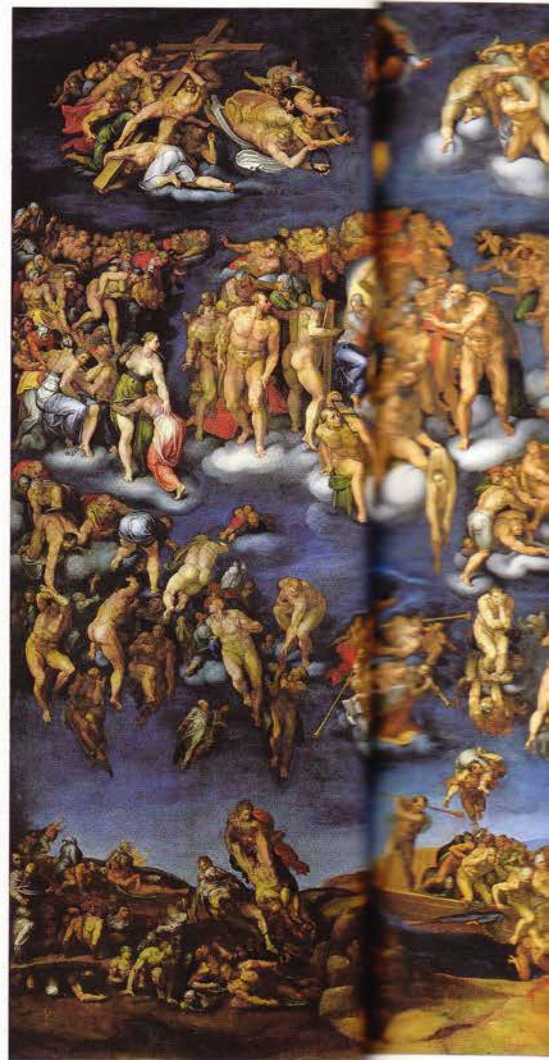
Către un control al picturii: Contrareforma

Mai serios și de o mai mare durată, scandalul *Judecății de Apoi* a ridicat problema controlului artistului nu numai prin comanditari, ci și prin Biserica însăși: în aceste timpuri dificile când propagarea Reformei și mișcarea iconoclasmului care o însoțește trezesc în catolici spaima contagiunii eretice și a îndoielilor asupra dreptului de reprezentare a subiectelor religioase, responsabilii de la Roma își pun problema unei reglementări a imaginilor. Chestiunea este formulată încă în timpul vieții lui Michelangelo de virulentul Giovanni Andrea Gilio, autorul unui tratat despre *Greșelile pictorilor în legătură cu istoria*, care va fi publicat în 1564; ea este discutată aprins la Conciliul de la Trento (1545–ianuarie 1564), care sfârșește prin a institui o adevărată cenzură pentru picturile destinate să fie plasate în biserici.
Urmare a acestor măsuri, Veronese, cel mai solicitat dintre pictorii venețieni în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, este unul din primii și cei mai faimoși artiști care suportă consecințele cenzurii. Pictorul își făcuse o specialitate din executarea unor picturi imense, reprezentând banchete celebre evocate în Noul Testament – *Nunta din Cana*, *Ospăț în casa lui Levi* (vezi p. 74) sau *Cina cea de Taină* – care îi erau comandate pentru a decora refectoriile bogatelor mănăstiri ale cetății venețiene. La începutul anului 1571, el semnează cu reprezentanții Mănăstirii Santi Giovanni e Paolo contractul de execuție a unei *Cine* care trebuia să înlocuiască tabloul cu aceeași temă pictat de Tizian și distrus de un incendiu. Opera, terminată în puțin mai mult de doi ani, se găsește azi la Accademia din Veneția; ea poartă, în afară de semnătura lui Veronese și data terminării, o inscripție cu majuscule care menționează

MOTIVE SCANDALOASE ÎN *JUDECATA DE APOI*

Dacă numărul mare de nuduri a fost pretextul primelor și celor mai virulente critici împotriva operei lui Michelangelo, alte motive sunt la fel de suspecte, dacă nu chiar mai mult, din punctul de vedere al ortodoxiei creștine. Însăși compoziția este singulară în raport cu tradiția tablourilor reprezentând *Judecata de Apoi:* în jurul lui Hristos-judecător, care se detașează pe un disc galben – ca un zeu solar, ca Soarele însuși – sfinții gravitează într-un cerc evocând planetele în sistemul (interzis) al lui Copernic. În afara lor, restul compoziției este în mod deliberat haotic: mișcarea care antrenează corpurile

MARCELLO VENUSTI, *Judecata de Apoi*, copie după Michelangelo, 1549, ulei pe pânză, 190 x 145 cm, Napoli, Museo di Capodimonte.



Maria înfricoșată ▶

Fecioara, figură de mijlocire în teologia catolică, renunță să-i ceară Fiului milă pentru păcătoși. Neputincioasă, tristă, poate speriată, ea nu mai privește teribilul spectacol al mâniei Fiului.



Solidaritatea sufletelor ▶

Cei înviați se ajută reciproc, unii ridicându-i pe ceilalți spre cer. Ideea este frumoasă, dar, conform teologiei catolice, îngerii sunt cei care ajută sufletele să urce în Paradis.



O resurecție lentă ▶

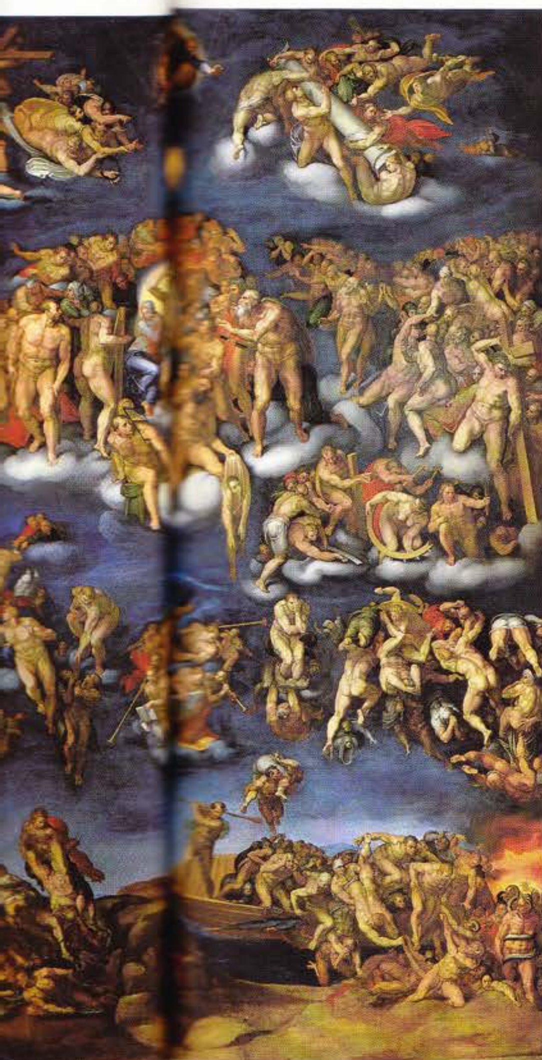
Unele corpuri se află în stadiul de schelet, altele și-au recăpătat pielea și mușchii: resurecția cărnii are loc progresiv, idee spectaculoasă pe care Michelangelo a împrumutat-o de la Luca Signorelli (*Judecata de Apoi* de la Capela San Brizio din Orvieto), dar care este contrazisă de textul Apocalipsului Sf. Ioan, unde această resurecție se produce dintr-o dată.





ristos-jude-
isc galben –
uși – sfinții
planetele în
nic. În afara
od deliberat
ză corpurile

goale nu lasă să se știe exact cine urcă, cine coboară sau care este partea dreaptă și cea stângă a frescei, iar ceea ce este construit în registrul superior se opune registrului inferior. Astfel, spectatorul nu poate recunoaște limpede care sunt aleșii și care sunt damnații. Această incertitudine, această angoasă pare a fi cea a lui Michelangelo însuși, extrem de tulburat, la sfârșitul vieții, de problema salvării. Copia lui Venusti reflectă felul în care arăta fresca înainte de intervențiile lui Daniele da Volterra (1564) pentru a face din *Judecata de Apoi* o operă „decentă".





Sărutările arzătoare ale celor aleși
Tradiționalul „sărut al celor aleși" (ilustrat, de exemplu, de Fra Angelico în propria sa *Judecată de Apoi*) este transcris de Michelangelo într-o manieră evident senzuală.



Autoportret în ecorșeu
Sf. Bartolomeu, omorât prin jupuire, face parte dintre puținii sfinți dotați cu atribute (ceea ce toți ar fi trebuit să aibă) – în cazul de față propria piele. În cutele ei, Michelangelo și-a făcut autoportretul.



Biagio și Ecaterina: interpretări echivoce
Sf. Ecaterina, recognoscibilă după atributul său, roata pe care a fost martirizată, era dezbrăcată înainte de intervenția lui Daniele da Volterra. În spatele ei, în versiunea inițială care a inspirat această copie, Sf. Biagio (având ca atribut daracul) se apleacă spre ea într-o atitudine ciudată. Pentru a evita orice echivoc, Braghettone nu a îmbrăcat-o doar pe Ecaterina, ci a întors și capul sfântului către Hristos-judecător.



Un gest deplasat?
Un damnat este târât de organele genitale în Infern de un diavol; motivul a fost ascuns ulterior de Daniele da Volterra.

Răzbunare personală
Minos, spune Vasari, are trăsăturile lui Biagio da Cesena, maestrul de ceremonii al papei și dușmanul personal al lui Michelangelo.







Partea mitologiei
Caron, în barcă, îi trece peste Acheron pe damnații pe care îi amenință cu vâsla. Dar Caron și Acheron nu se justifică în contextul creștin: sunt motive proprii mitologiei păgâne.





PAOLO VERONESE, *Ospăț în casa lui Levi*, 1573, ulei pe pânză, 555 x 1 310 cm, Veneția, Accademia.

subiectul. Curios, dar acesta nu mai este o *Cină*, ci un *Ospăț în casa lui Levi*.



Motivul acestei transformări rezidă în scandalul suscitat de pânză când, terminată în felul în care o vedem noi astăzi, fusese prezentată ca înfățișând ultima cină a lui Hristos. Redată sub forma unui banchet grandios, cu mai multe personaje, nu numai cu cei doisprezece apostoli, pictura oferă într-adevăr niște detalii foarte curioase. Pajul negru, piticii, bărbat și femeie, cei doi câini uriași din rasa Molos sunt motive profane, total nejustificate în această ultimă Cină, iar personajul de la masă care se scobește în dinți reflectă o vulgaritate la fel de nepotrivită într-o pictură religioasă. Mai grav din punctul de vedere al evenimentului fondator al Euharistiei, transformarea vinului în sânge și a pâinii în carnea lui Hristos, Veronese a pictat un valet, sau mai degrabă un halebardier – figură înarmată care evocă hoarda protestantă venită, după prădarea Romei, în 1527, să-l alunge pe papă și să jefuiască orașul – pe cale să golească paharul, în timp ce o bucată de pâine stă să-i cadă de pe farfurie. În fine, încă ceva nepotrivit: de cealaltă parte a scării, un bărbat cu o batistă în mână se apleacă peste parapet, îndepărtându-se de masă din cauză că – accident lipsit de eleganță – îi curge sânge din nas... Astfel de fantezii nu puteau să nu fie considerate, în climatul de suspiciune al Contrareformei, tot atâtea provocări. Dar, la Veneția, cenzura este plină de bunăvoință: convocat în fața tribunalului Inchiziției, în 18 iulie 1573, pentru a da socoteală pentru tablou, Veronese pretextează necesitățile „ornamentării" și pledează în favoarea libertății pictorului care, asemenea „poeților și nebunilor", trebuie să-și poată lua licențe cu istoria. El recurge la un compromis schimbând titlul operei din *Cina* în *Ospăț în casa lui Levi*, fără a face alte modificări în afară de adăugarea inscripției, de altfel antedatată.





Realitatea: artiști la cheremul vremii

Michelangelo, Veronese sau Tizian sunt artiști iluștri și personalități prea puternice pentru ca oricine să creadă că poate să le stăpânească imaginația sau să exercite vreun control asupra creației lor. Eventualele critici vin după terminarea operelor și provin din cercurile care nu au participat la comandă. Numele de mai sus sunt totuși excepții în mediul artistic al secolului al XVI-lea. Majoritatea pictorilor și sculptorilor sunt artiști modești – de fapt niște artizani în artă – aflați în solda clienților, și care, în orice caz, caută mai puțin să inoveze, perseverând cu aplicație pe linia creată de alții.

Artiști săraci

Artiștii se împart în grupuri foarte diferite. De o parte, la bază, plebea pictorilor și sculptorilor de umil talent, orfevrii, gravorii, care se consideră ei înșiși meșteșugari, au prăvălie și administrează cât pot mai bine comenzile mediocre ale unor clienți cu mijloace limitate. De cealaltă parte, artiștii cu ambiții mari și oameni de mare cultură care duc un trai luxos, vorbesc de la egal la egal cu seniorii și se lasă îndelung curtați înainte de a acorda favoarea execuției unei opere. Între aceste două extreme, toate variantele sunt posibile, și un artist care cunoaște gloria un timp poate sfârși în mizerie, iar altul, după un debut dificil, să cunoască celebritatea.

Totuși, deseori arta nu dă de mâncare celui care o face. La sfârșitul secolului al XV-lea, pictorul sienez Benvenuto di Giovanni o declară ferm: „În profesia noastră, beneficiile sunt subțiri și limitate pentru că se produce puțin și se câștigă și mai puțin."

În anii 1500, lucrurile nu se schimbă deloc. Vasari, care, în ce-l privește, nu a cunoscut niciodată mizeria, o constată în jurul lui: „În zilele noastre, artistul se zbate pentru a scăpa de foame mai mult decât pentru a câștiga un renume, ceea ce distruge și reduce la zero talentul și îl face să decadă, anonim, în uitare." Constatare de conveniență? Fără îndoială că nu, pentru că și artiști străluciți ca El Greco (la începutul carierei) sau Lorenzo Lotto (la maturitate) sunt nevoiți să recurgă la vânzări de caritate pentru a-și plasa tablourile.

Ca să-și sporească veniturile, mulți artiști exercită o meserie paralelă. Prima și cea mai firească este comerțul de artă. Pe măsură ce piața se dezvoltă pentru că un număr sporit de persoane își ornamentează interiorul cu obiecte decorative, artiștii mai modești nu mai așteaptă să li se comande opere, ci încearcă să-și găsească clienți. Le propun acestora propria producție – mici tablouri, statui pioase sau gravuri pe lemn – în prăvălia-atelier, dar se transformă și în negustori ambulanți, străbătând străzile, postându-se în apropierea bisericilor, instalând opere pe tarabe, în târguri. Câțiva prestează profesii evident mai puțin legate de activitatea lor principală: dacă Giovanni Francesco Caroto din Verona ține o gheretă de spiterie, dacă asociatul lui Giorgione, Vincenzo Catena, face un timp negoț cu medicamente și plante medicinale – activități care au legătură cu arta pentru că de la farmaciștii de odinioară își procurau pictorii pigmenții – Giorgio Schiavone vinde sare și brânză, Mariotto Albertinelli este o vreme hangiu și Nicolò dell'Abate îmbracă uniforma militară.

Nenorocirile timpului

La vicisitudinile previzibile ale carierei de artist se adaugă, în aceste vremuri tulburi, alte dificultăți. La Roma, în mai 1527, jefuirea orașului de către trupele elvețiene și spaniole conduse de conetabilul de Bourbon declanșează o adevărată panică și aruncă pe drumuri colonia de artiști care lucrau pentru papa Clement și familiile romane.





ANONIM GERMAN, *Purtător de stindard*, detaliu dintr-o gravură evocând jefuirea Romei de către soldații germani în 1527.

Benvenuto Cellini și Rafaello da Montelupo, orfevri de meserie, pot să lucreze piese de artilerie, așa că le face plăcere să se joace de-a soldații pe meterezele Castelului Sant'Angelo, asediat timp de o lună – în *Viața lui Benvenuto Cellini scrisă de el însuși*, autorul face o descriere nostimă a experienței sale militare trăite cu această ocazie; în schimb, confrații lor resimt mult mai dur dezastrul acestei primăveri a anului 1527. Gravorul Marco Dente își găsește sfârșitul în timpul invaziei, decoratorul de fațade Maturino fuge din oraș, dar este răpus de ciumă; alții sunt arestați și umiliți, supuși la o muncă nedemnă de ei. Pictorul Rosso Fiorentino este cât pe ce să-și piardă viața și toate bunurile: arestat, nu-și salvează capul decât servindu-l pe dușman, desculț, ca hamal. Dar artiștii au și mai mult de suferit în țările atinse de Reforma protestantă. În Franța sfâșiată de războaiele religioase, ceramistul Bernard Palissy, de confesiune protestantă, își vede, în 1562, atelierul din Saintes devastat; toate operele îi sunt sparte, el însuși arestat, aruncat în închisoare. Scapă ca prin urechile acului de arderea pe rug și, în final, este eliberat. Deposedat de toate bunurile și distrus, părăsește pentru totdeauna provincia Saintonge împreună cu familia, pentru a-și reface cariera mult mai târziu, după mai bine de cincizeci de ani, la Paris. Când, după un deceniu de la grozăviile prin care trecuse, noaptea Sf. Bartolomeu (23/24 august 1572) aduce noi violențe, și mai teribile, este din nou nevoit să fugă, la Sedan.



Reformați distrugând opere de artă într-o biserică, detaliu dintr-o gravură colorată, 1566.

În regiunile germanice, situația este și mai dificilă, dacă se poate spune așa. În 1524, nemulțumirea țăranilor răbufnește într-o revoltă care, plecând de la ideile lui Luther, se transformă într-o vastă și violentă contestare a puterilor existente; după înăbușirea rebeliunii, câțiva artiști susținători ai cauzei răsculaților sunt încarcerați și unii chiar executați. La Würtzburg, sculptorul cel mai cunoscut al orașului, Tilman Riemenschneider, este aruncat în închisoare; acest om onorabil, care ocupase funcții municipale și dirijase un atelier recunoscut încă de la începutul secolului, este torturat și iese din această încercare distrus: în timpul ultimilor șase ani care îi rămân de trăit, în atelierul său nu se mai produce nici o lucrare importantă. Destinul pictorului Jeg Ratgeb din Stuttgart este și mai nefericit: pentru că acest descendent al șerbilor a ținut partea țăranilor, fiind gata să se bată alături de ei, a fost, în văzul tuturor, legat de cai în piața din Pforzheim.



În anii următori, aceste violențe paroxistice sunt urmate de un ultimatum la convertire sau de reducerea la tăcere. Dictatul se aplică ambelor tabere. La Basel, în 1529, Reforma cuprinde orașul, abandonat în voia sorții de Erasm. Pictorul Hans



Herbst este un catolic fervent; în numele ghildei sale, printre ai cărei șefi se numără, protestează împotriva noului ordin și este închis. Obține eliberarea în urma retractării publice, dar după acest episod penibil încetează să mai picteze. Mult mai celebru decât Herbst, Matthias Grünewald, autorul minunatului retablu de la Issenheim, păstrat la Colmar, este sedus de ideile lui Luther atunci când se află în serviciul arhiepiscopului de Mainz, tânărul Albert de Brandenburg. După 1525, cade în dizgrația puternicului prelat care, după multe ezitări, hotărăște în cele din urmă să lupte împotriva ereticilor. Obligat să-și părăsească domiciliul din Selingenstadt, unde își abandonează toate bunurile, pictorul se îndreaptă spre Frankfurt, Magdeburg și Halle, încercând să-și câștige cu umilință traiul, vânzând... săpun, apoi angajându-se ca inginer în hidraulică, în 1528, anul morții sale.

Profesia de pictor într-o țară protestantă: exemplul lui Holbein

Chiar pentru aceia dintre artiști care, în regimurile protestante, aparțin credinței dominante, mutațiile suferite de religie au consecințe dezastruoase. Dacă Luther, la începutul Reformei, nu a luat decizii doctrinale pentru a se opune operelor de artă, Erasm a dezaprobat cultul statuilor cu subiect religios încă din 1511, în *Elogiul nebuniei*, în timp ce Karlstadt, în 1522, Zwingli, în 1524, și, mai cu seamă, Calvin s-au pronunțat cu tărie împotriva oricărei reprezentări a lui Dumnezeu sau a sfinților. Gama subiectelor permise este astfel grav amputată, în timp ce noua lipsă de încredere în imagine, care le impune protestanților temple cu pereți goi, privează atelierele de comenzi mari și profitabile, furnizoare ale resurselor de trai pentru artiști.



HANS HOLBEIN CEL TÂNĂR, *Ambasadorii*, 1533, *tempera* pe lemn, 207 x 209 cm, Londra, National Gallery.

Cazul lui HANS HOLBEIN este semnificativ. Acest artist, născut în 1497 sau în 1498 și supranumit Tânărul pentru că era fiul pictorului german Hans Holbein cel Bătrân, manifestă precoce simpatii pentru Reformă. După ce își părăsește orașul natal, Augsburg, în 1515, se stabilește la Basel unde, pentru început, continuă să picteze opere religioase. O dată cu apariția în oraș a curentului iconoclast, cu începere din 1524 și, mai ales, după 1526, abandonează pe neașteptate, la douăzeci și nouă de ani, aceste locuri, unde nu mai putea primi nici o mare comandă, și pleacă la Curtea regelui Henric al VIII-lea, într-o Anglie încă nedesprinsă de Roma. Or, chiar

HANS HOLBEIN CEL TÂNĂR, *Hristos mort*, 1521, *tempera* pe pânză, 30,5 x 200 cm, Basel, Kunstmuseum.



O TEHNICĂ NOUĂ: GRAVURA

În epoca modernă, cele două tipuri principale de gravură se diferențiază după suportul utilizat: imaginea obținută – care se numește stampă sau gravură, prin transpunerea asupra rezultatului a termenului care definește tehnica – rezultă din imprimarea unei foi pe o matriță incizată și încerneluită. Aceasta din urmă poate fi din lemn (xilografie) ori metal (calcografie). În ultimul caz, placa este în general din aramă – după secolul al XIX-lea, se utilizează mai des oțelul. În gravura pe lemn, părțile cerneluite sunt în relief, adică zonele neincizate ale suportului: este vorba de gravura în relief sau *taille d'épargne*. În calcografie, cerneala este reținută în părțile incizate sau șanțuri: procedeul se numește gravură în creste sau *taille-douce*.





Gravura în lemn și gravura în metal

Gravura în lemn este practicată în Occident de prin 1300. Imaginile astfel obținute se caracterizează prin linii groase, clarobscururi violente (ilustrația de sus, Burgkmair).

Gravura în metal folosește incizia cu un ac, dar recurge și la acid pentru a coroda suportul, ceea ce permite obținerea unui rezultat mai fin, cu linii precise și clarobscururi modulate (ilustrația de jos, Dürer).

Deși Giorgio Vasari atribuie inventarea ei artistului italian Maso Finiguerra (1426–1464), tehnica pare să fi apărut, către 1430, simultan în mai multe regiuni ale Europei, în special în Rhenania (Maestrul Cărților de joc, Maestrul E.S., Martin Schongauer), în Burgundia și în Italia, ca urmare a unui progres tehnic – adoptarea presei cu cilindri – și în mediile orfevrilor – Dürer, unul dintre primii mari gravori ai istoriei, este fiul unui orfevru.



Hans Burgkmair, *Marea prostituată din Babilon,* 1523, gravură pe lemn ilustrând o ediție a *Apocalipsului* din Noul Testament, imprimată la Augsburg, S. Othmar.



Albrecht Dürer, *Cavalerul, Moartea și diavolul,* 1513, gravură pe aramă, 24,6 x 19 cm, Londra, British Museum.

Gravura, un instrument în „războiul imaginilor"

Dacă neîncrederea teologilor protestanți referitoare la imagine îi determină să interzică picturile cu temă religioasă, ea nu îi împiedică să intuiască, foarte repede, avantajele folosirii gravurii ca mijloc de difuzare a ideilor, inițial sub forma foilor volante ieftine.
De pe la 1520, pictorul Lucas Cranach, convertit la ideile protestante și apropiat al lui Luther, ca și Hans Holbein cel Tânăr creează imagini simple și frapante care denunță puterea temporală a papei, compară Roma cu un nou Babilon, cu *Marea prostituată,* pe pontif cu Antihristul și anunță sfârșitul apropiat al lumii pentru a convinge spectatorii să treacă rapid la protestantism.
Și Biserica Catolică înțelege, la rândul ei, importanța imaginilor gravate care pot vehicula mesajul printre fideli: iezuiții, ordin înființat la 1540, se ocupă de promovarea gravurii sub forma unor foi de agățat pe perete, la care catolicii sunt îndemnați să se roage (*Fecioara cu Pruncul, Răstignirea,* martirizarea unui sfânt), sau chiar prin intermediul unor cărți de rugăciuni bogat ilustrate.

Un mijloc nou de exprimare și difuzare

De la sfârșitul secolului al XV-lea, pictorii devin pasionați de gravură: o practică florentinul Antonio Pollaiolo *(Lupta nudurilor)* și, mai ales, pictorul Curții din Mantova, Andrea Mantegna.
În primele două decenii ale secolului al XVI-lea, Dürer împlinește o operă magistrală de gravor: lucrând la fel de bine pe lemn *(Apocalipsul, Săptămâna Mare, Viața Fecioarei),* ca și pe aramă *(Blazonul Morții, Adam și Eva, Bogăția cea Mare, Sf. Ieronim în cabinetul său, Melancolie I, Cavalerul, Moartea și diavolul),* realizează planșe cu totul originale în raport cu opera sa de pictor.
În aceeași epocă, în Italia, principalul gravor este Marcantonio Raimondi. Diferită de cea a lui Dürer, maniera acestuia constă în transpunerea în gravură a tablourilor maeștrilor celebri ai epocii, începând cu Rafael. El inventează astfel stampa de interpretare, care se va bucura de un succes considerabil în secolele următoare, fiind apreciată de pictori și de amatorii de artă deopotrivă pentru că primilor le permite să-și facă cunoscută opera printr-o difuzare largă, deci să-și impună stilul, iar celorlalți să achiziționeze reproduceri după picturile pe care le admiră.

și la Londra, unde rămâne doi ani, evoluția Reformei anglicane îl împiedică să execute picturi cu tematică creștină care i-ar fi permis geniului său poetic să se exprime. Introdus la Curte prin scrisorile de recomandare ale lui Erasm către Thomas Morus, către președintele Camerei Comunelor și către un membru influent al Consiliului Regal, Holbein execută până la moarte, în 1543, admirabile portrete de curteni, de diplomați (*AMBASADORII*), de negustori și moșieri, dar nici una dintre acele mistice compoziții cu care debutase (*Madona Soleure*, *Madona Darmstadt* sau minunatul *HRISTOS MORT*).

UN COMPORTAMENT INVENTAT: MODELUL „MARELUI ARTIST"

Cantonat într-un gen profan din cauza evoluției religioase de la Basel, apoi din Anglia, Holbein nu-l reprezintă însă mai puțin pe pictorul de Curte solicitat, admirat și plătit gras pentru fiecare dintre portretele sale. Între un artist ca el și grupul mult mai mare al pictorilor și sculptorilor care trăiesc de azi pe mâine de pe urma talentului, distanța este imensă. Conștiente de statutul dobândit, cele câteva mari personalități care au reușit sunt departe de a afirma o oarecare solidaritate cu confrații mai puțin norocoși, arătându-se mai degrabă preocupate să marcheze această diferență.

Chestiunea financiară: mitul dezinteresării

Raportul dintre artist și bani este primul punct de clivaj între cele două categorii. Dacă este sigur că pictorii și sculptorii cei mai apreciați câștigă incomparabil mai mult decât șefii de ateliere modeste, dacă ajung să adune averi considerabile în timp ce alții trăiesc prost sau chiar mediocru, acești favorizați strigă sus și tare că nu le pasă de banii pe care i-ar putea aduce lucrările. În special în cazul pictorilor care lucrează în serviciul unor mecena, faptul de a fi retribuit de prinț la fel cum este nobilul devotat răsplătit cu sinecure corespunde unei situații foarte diferite de cel care ține o prăvălie. Se spune că Leonardo a refuzat într-o zi suma pe care cineva voia să i-o dea într-un plic, jignit de ideea că ar putea fi considerat un „pictor pe bani", în timp ce Michelangelo nu accepta să fie negustorul propriilor opere: „N-am făcut niciodată parte dintre acei pictori sau sculptori care își fac firmă. Le-am interzis acest lucru și tatălui și fraților mei." La fel, Vasari, un timp în serviciul familiei Medici, fiind plătit de aceștia, îl blamează pe primul meșter al pictorului



CORNELIUS BOS, *Leda și lebăda cu Castor și Polux*, gravură după un original pictat de Michelangelo în 1529–1530, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

Perino del Vaga, unul „din acei artiști mediocri care țin prăvălie deschisă și fac o muncă manuală."
În general, artiștilor care primesc cele mai mari sume le place să lase despre ei impresia unor oameni care lucrează mai mult de amorul artei decât pentru a câștiga bani. Realitatea este, fără îndoială, alta: Giotto, în secolul al XIV-lea, își fructifică deja câștigurile dând împrumuturi cu garanție, Dürer nu pregetă să-și acuze mecena de a nu fi mai rapid și mai generos, iar un pictor numit Giovanpiero, primul meșter al freschistului Taddeo Zuccaro, este un zgârcit bine cunoscut. Dar în secolul al XVI-lea, biografii pun accentul pe dezinteresul față de bani al artiștilor: în 1504, Pomponio Gaurico (Gauricus) povestește în lucrarea sa *Despre sculptură* (*De sculptura*) cum sculptorul Donatello afișa un asemenea dispreț față de bani, încât atârnase în mijlocul atelierului un coș plin cu opere din care se putea servi după plac oricine. Cât despre Pontormo, acesta prefera să-și dea operele mai degrabă oamenilor fără posibilități decât să le vadă achiziționate cu prețuri mari de cei bogați, cărora, în adâncul sufletului lor, nu le păsa de ele. Pentru a încheia, îndurerat să-și vadă pictura LEDA considerată o „bagatelă" *(poca cosa)* de cel trimis de ducele de Ferrara, Alfonso d'Este, ca să o cumpere, Michelangelo a oferit-o – faptul pare sigur – unuia dintre servitorii acestuia care vroia să aibă o operă de-a lui și era gata să plătească suma cerută de artist.

Pictura contra sculpturii

Disprețul afișat față de orice ar fi putut apropia meșteșugul artiștilor de o activitate profitabilă material este în strânsă relație cu preocuparea pe care o au aceștia de a se prezenta ca niște seniori, practicând prin gest un exercițiu intelectual, și nu ca niște artizani ce transformă materia, prin multă muncă, pentru a câștiga bani.
Din această grijă rezultă o polemică considerată astăzi ca lipsită de substanță, dar care suscită la vremea ei pasiuni: comparația dintre sculptură și pictură și aflarea celei mai nobile dintre cele două arte. Anumite aspecte ale acestei dezbateri au un caracter tehnic: sculptura posedă, în ochii apărătorilor săi, avantajul de a arăta figura în toate dimensiunile, iar pictura prezintă atuul culorii, fiind singura artă capabilă să evoce un peisaj. Dar discuțiile au la bază nu capacitățile proprii celor două activități, ci mai ales condițiile materiale ale exercitării lor. Pe scurt, reproșul care se face sculpturii este că ea presupune o muncă exclusiv fizică, care murdărește, fiind mai degrabă demnă de un lucrător decât de un om cu idei înălțătoare. La începutul secolului al XV-lea, pentru a descoperi merite picturii, Cennini găsește deja o formulă care exclude de la orice laudă arta celui care taie piatra sau își murdărește mâinile modelând lutul: „Să știi că pictura pe lemn este cu adevărat o muncă de gentilom, pentru că poți face ce vrei, în haine de catifea." Și Leonardo da Vinci, un secol mai târziu, îl descrie pe pictor ca pe un intelectual ocupat cu o treabă mai obositoare pentru minte decât pentru corp, în vreme ce sculptorul, care, cu multă sudoare, smulge inima unui bloc de marmură pentru a extrage o figură, i se pare ca un brutar acoperit de făină – metaforă pentru praful de piatră. Același Leonardo nu spune nimic de cel care modelează ceara, gipsul sau argila: el însuși a lucrat în pământ, la Milano, în 1493, macheta calului pentru statuia ecvestră a ducelui Sforza, și consideră trecerea de la machetă (*modello*) la opera definitivă, turnată în bronz – care presupune o muncă de inginer – ca fiind singura etapă a sculpturii care necesită în mod evident un proces rațional. Prejudecata împotriva sculpturii este împărtășită de majoritatea contemporanilor lui Da Vinci: mai tânăr cu douăzeci și trei de ani decât Leonardo, MICHELANGELO are



Michelangelo sculptând, detaliu dintr-o gravură, 1527.

de înfruntat rezistența sălbatică a tatălui său când își declară intenția de a deveni sculptor. Acesta se opune pentru că niciodată vreunul dintre fiii săi nu va deveni „cioplitor de pietre" și nu își schimbă părerea decât după ce însuși Lorenzo Magnificul intervine în favoarea tânărului. Mult mai târziu, în 1547, disputa este încă de actualitate când literatul florentin Benedetto Varchi lansează printre artiști un „sondaj" pe acest subiect. Iar, în 1568, sculptorul Cellini simte nevoia să dezvolte în epilogul *Tratatului de sculptură* cele șapte puncte prin care această artă este, în ochii săi, o disciplină perfectă și „mama" picturii.

Un ideal: mare senior

Obsesia de a se distinge de lumea meșteșugărească determină efortul consimțit de cei mai mulți dintre artiștii de succes de a-și însuși un limbaj și maniere demne de lumea bună. În acest domeniu, exemplele sunt Leonardo și Rafael. La primul, Vasari descrie cu încântare frumusețea, rafinata lui sociabilitate și dorința de a străluci: „Frumusețea sa fizică îndreptățea orice elogiu; în cel mai neînsemnat dintre actele sale se vedea o grație infinită [...]. Se pricepea puțin la muzică și nu întârzie, după cum se cuvine unui spirit elevat și fermecător, să învețe să cânte la lăută [...]. Conversația lui era atât de agreabilă, încât îi atrăgea pe toți [...]. Avusese întotdeauna servitori, caii pe care-i îndrăgea mult [...]. În generozitatea lui, primea și așeza la masă orice prieten, bogat sau sărac, care avea talent și merit." Lui Rafael, prieten cu Baltassare Castiglione, autorul unui tratat despre arta de a trăi la Curte în secolul al XVI-lea, *Curteanul*, un alt biograf, francezul Félibien, îi face, un veac mai târziu, acest portret omagial: "Cu toate că [era] frumos și cu un corp bine făcut, avea o grație, o bunătate și o dulceață care câștigau inima tuturor celor care îl vedeau."
Pentru Leonardo și Rafael, aceste elogii postume pot fi cu greu dovedite. În cazul lui Tizian, cu siguranță mai cunoscut, faptele pot fi verificate. Copilul unei muntence din Cadore și al unui notar, când s-a aflat, între 1523 și 1525, la Curțile din Ferrara și Mantova, Tizian a făcut eforturi să renunțe la dialectul natal. În același timp și-a construit un vocabular elegant, și-a confecționat o garderobă de gentilom, mulțumindu-i lui Federico Gonzaga pentru o „cămașă" lungă, brodată, pe care ducele i-o făcuse cadou. Mai moderate decât aprecierile lui Vasari despre Leonardo, sau ale lui Félibien despre Rafael, această descriere a istoricului Claudio Ridolfi, în secolul al XVII-lea, clarifică destul de bine ce însemna educația unui pictor – fie că era vorba de Tizian sau de alții ca el — obișnuit să frecventeze Curțile europene: „Avea



PIERRE NOLASQUE BERGERET, *Carol Quintul în atelierul lui Tizian*, ulei pe pânză, Bordeaux, Musée des Beaux-Arts.

maniere curtene și, deși nu era foarte citit, poseda daruri naturale și, cu obișnuința vieții de Curte, a învățat toate formulele elegante."
Era firesc ca acești pictori și sculptori cultivați, împletind talentul cu arta unei bune conduite în societate, să reușească. Având deja relații strânse cu învățații, cei mai bine plasați puteau cu adevărat să viseze de-acum înainte la mari bogății, la funcții mai importante, la înalte onoruri și chiar la prietenia prinților. Or, toate acestea chiar se întâmplă. Hrăniți cu legenda marilor prietenii dintre suveranii Antichității și artiști, prinții Renașterii își fac o datorie din a nu-i mai trata de sus pe pictorii invitați la Curte, înconjurându-i cu simpatie și respect. Desigur, poveștile despre capriciile reciproce sunt prea frecvente în biografiile artiștilor și se repetă prea mult pentru a fi crezute în totalitate. De la Maximilian, venind să-l vadă la lucru pe Hans Burgkmair sau ordonându-i unui nobil să îngenuncheze pentru ca Dürer să se poată așeza pe el, la Carol Quintul ridicând pensula pe care TIZIAN o lăsase să cadă, la Leonardo agonizând în brațele lui Francisc I la castelul din Cloux, până la Leon al X-lea vizitându-l pe Rafael în atelier, istoriile seamănă foarte mult între ele. Totuși prinții, regii, papii și împărații secolului al XVI-lea întrețin cu pictorii și sculptorii raporturi pline de încredere și chiar afectuoase, fapt cu atât mai remarcabil cu cât situația din trecut fusese cu totul alta.
La începutul iernii lui 1548, Carol Quintul îi scrie lui Tizian, devenit din 1518 portretistul său și pe care îl cunoaște deci de treizeci de ani, pentru a-l ruga să vină în Germania, la Augsburg, unde se pregătește să convoace Dieta. Invitația împăratului îl uimește pe Aretino care îl asigură pe Tizian că niciodată în trecut un artist nu a beneficiat de o asemenea onoare. Sosit în Suabia, pictorul venețian este tratat într-adevăr cu o atenție considerabilă: Carol îi oferă un apartament vecin cu al său – „camere atât de apropiate [...] încât putem merge unul la celălalt fără să fim văzuți", scrie pictorul.

Titluri de glorie și locuințe elegante

Bunăvoința suveranilor se traduce nu numai prin cordialitatea raporturilor pe care le întrețin cu artiștii, ci și prin bogățiile și onorurile cu care îi răsplătesc pe aceștia. Deja de multă vreme pictorii și sculptorii începuseră să fie înnobilați. De acum înainte, faptul devine curent, iar titlul acordat în ierarhia nobiliară este de un rang mai înalt. În tot secolul al XVI-lea și, mai precis, în a doua lui jumătate, aproape șaizeci de artiști intră în rândurile aristocrației. Jumătate dintre aceștia sunt italieni; ceilalți sunt înnobilați la diferite Curți ale Europei, și în special de Habsburgi. După Gentile Bellini și Andrea Mantegna, Sodoma, Tizian și Arcimboldo devin conți palatini de San Latrano *(Comes Palatinus Sacri Laterensis)*. Sculptorii Leone Leoni și Baccio Bandinelli sunt admiși în prestigiosul Ordin al Cavalerilor de Santiago, în timp ce Cranach și, se pare, Dürer primesc blazoane mai modeste.
Această accedere la privilegii nobiliare este o favoare apreciată de pictori și sculptori. Ea le satisface dorința de a-și face uitată extracția populară și le garantează avantaje materiale substanțiale, fiind automat scutiți de impozite. Oricât de mult s-ar strădui să arate că nu-i interesează banii, artiștii acumulează cu satisfacție avere. Rafael și Tizian, cu mai multă discreție Michelangelo sau Leonardo la Milano, apoi în Franța, toți sunt foarte bogați; și Dürer și Holbein câștigă sume considerabile. Încă din timpul vieții, chiar dacă un excentric ca Michelangelo afișează o existență de om sărac, averea lor se evidențiază în semne exterioare care scot la iveală calitatea de gentilomi la care țin atât de mult. În autoportrete, Dürer (vezi p. 84) se înfățișează nu în hainele de lucru, care sunt cele ale unui artizan, ci în costume bogate potrivite să-i dea o înfățișare de nobil.
Casa în care trăiește artistul are și mai multă importanță. Marcând în piatră noua lor poziție socială, pictorul și sculptorul au sentimentul de a o fixa pentru multă vreme. La Mantova, unde îl slujește pe ducele de Gonzaga după ce a părăsit Roma, în 1527, Giulio Romano achiziționează, în 22 martie 1538, pentru suma de o mie de scuzi de aur, o casă construită la începutul veacului, situată nu departe de aceea, deja celebră, pe care o ocupase Mantegna. Artistul transformă construcția într-o reproducere



Albrecht Dürer, *Autoportret*, numit și *Dürer în haină de blană*, 1500, ulei pe lemn, 67 x 49 cm, München, Alte Pinakothek.

a unei *villa romane*, cu o fațadă pictată cu motive inspirate din ordinele clasice, și adună în încăperile fastuos decorate însemnate colecții personale de antichități, hărți, medalii și picturi ale contemporanilor. Casa sculptorului Baccio Bandinelli din Florența, aceea a lui Leone Leoni la Milano (un palat decorat cu un șir de cariatide), reședința lui Vasari din Arezzo sunt locuințe la fel de somptuoase, consacrate unei funcții de reprezentare fundamentale în ochii proprietarilor. La fel este și casa terminată cu un orgolios pinion a pictorului din Anvers Bartholomeus Spranger, chemat la Praga de împăratul Rudolf al II-lea, sau aceea a lui Frans Floris de Vriendt la Anvers, care, dacă e să-i dăm crezare lui Carel van Mander, „a înghițit cinci mii de florini pe care Frans îi avea depuși în Banca Schetz și în plus tot ce a găsit să împrumute."

Din dorința de a străluci pentru a-și face uitată adevărata origine, unii artiști sunt pe cale să piardă totul. Averile risipite pentru cumpărarea și decorarea palatelor, pasiunea pentru colecții, care îi împinge pe acești esteți să achiziționeze cu orice preț tot felul de piese rare, în fine, dorința de a primi un număr mare de prieteni pentru a-și demonstra opulența, toate acestea le-au provocat nu puținor pictori sau sculptori dificultăți financiare pe care constanța lucrărilor și costul ridicat al operelor lor ar fi fost în măsură să le evite. El Greco sosește la Toledo către 1576, moare la șaizeci și nouă de ani, știrb, într-o casă fastuos amenajată într-o vreme, dar ale cărei optzeci de camere sunt acum în întregime goale, cu excepția unei debarale unde sunt depozitate două sute de tablouri în diferite stadii de execuție, un luxos pat cu baldachin, cărțile din bibliotecă și o bucătărie complet utilată. Evoluția gustului, care deturnează interesul publicului pentru stilul extatic al pictorului din ultimii săi ani de viață, explică, fără îndoială parțial, sfârșitul aproape în mizerie al



acestuia; trebuie menționat însă comportamentul lui El Greco, al cărui biograf spaniol, Jusepe Martinez, scrie, către 1675, că „a câștigat mulți ducați, dar îi risipea printr-un stil de viață ostentativ, plătind muzicieni să-i cânte în timp ce mânca pentru a mări savoarea bucatelor."



ANNIBALE CARRACCI, *Autoportret*, 1593, ulei pe pânză, Parma, Galleria Nazionale.

O glorie fragilă

Traiul opulent al artiștilor nu este totuși singura cauză a necazurilor lor. Înnobilați de curând, proaspăt îmbogățiți, favoriți ai celor puternici, beneficiind de un tratament pe care seniorii nu îl aplicau oricui, pictorii care reușesc fac obiectul unei vii și previzibile invidii. În special, rolul pe care trebuie să-l joace le dă de multe ori bătăi de cap. Rafael, copleșit de numeroasele comenzi și onoruri, întrebuințează o frumoasă metaforă atunci când îi scrie unui prieten că se simte precum Icar, fiind destinat să se prăbușească, zburând prea aproape de soare. Născut la Bologna, fiu de croitor și nepot de măcelar, ANNIBALE CARRACCI, pictor apreciat – ca și fratele său Agostino și vărul Ludovico – nu suportă, în ce-l privește, ca un artist să maimuțărească un gentilom. Când într-o zi, la Roma, Agostino se plimbă în alaiul curtenilor, Annibale se apleacă la urechea acestuia și îi șoptește: „Amintește-ți, Agostino, că ești fiul unui croitor." Istoricul Bellori, căruia îi datorăm această anecdotă, continuă astfel povestea: „S-a întors apoi în apartamentul său, a luat o bucată de hârtie și l-a desenat pe taică-său, cu ochelarii pe nas, ocupat să bage ața în ac, iar pe maică-sa cu foarfecele. I-a trimis apoi acest desen fratelui său care s-a tulburat și s-a supărat atât de mult încât după puțină vreme, alte motive apărând să-i întărească hotărârea, se despărți de el și părăsi Roma."

Cel mai mare pericol nu vine totuși din dilemele artiștilor, ci din fapte independente de aceștia. Chiar constante, favorurile unui mecena nu durează decât atât cât trăiește acesta. Susținut de împăratul Maximilian, care îi acordă, în 1515, o alocație anuală de o sută de florini, Dürer își vede tăiat stipendiul la moartea acestuia, în 1519. Pentru a obține reînnoirea pensiei, trebuie, la aproape cincizeci de ani, să călătorească, în tovărășia soției și a unei servitoare, de la Nürnberg la Aix-la-Chapelle, unde se află reședința noului împărat, Carol Quintul. Povestea se termină cu bine pentru că, în noiembrie 1520, Carol îi reînnoiește renta; dar călătoria l-a ținut pe Dürer doisprezece luni departe de atelier. În alte cazuri, dispariția protectorului are consecințe dramatice. Într-un interval de doi ani, Vasari este afectat de moartea celor doi prinți pe care îi cunoscuse din adolescență și care îl susținuseră: Ippolito, otrăvit, se pare, în 1535, apoi Alessandro, asasinat, pe 5 ianuarie 1537, de faimosul Lorenzino (Lorenzaccio, eroul lui Musset). Viața pictorului este transformată într-un adevărat haos. După moartea ultimului său susținător, acesta îi trimite o scrisoare disperată unchiului său, aducându-i la cunoștință decizia de a părăsi Florența și de a renunța pentru totdeauna să caute gloria în mediul schimbător al Curților în care, scrie el, „cel care se bagă nu mai iese și nu mai scapă niciodată."



Leonardo da Vinci, *Portretul Isabelei d'Este*, desen cu piatră neagră, sangvină și cretă galbenă, 61 x 46,5 cm, Paris, Luvru.

Refuzul presiunilor protectorilor

Protejat de mecena, invidiat de Curte, pictorul sau sculptorul care acceptă să servească un prinț își sacrifică libertatea pentru confortul unei cariere: Vasari, în aceeași scrisoare către unchiul său, vorbește de „asprimea lanțurilor servituții".

Or, din ce în ce mai mult, și aceasta de la începutul secolului al XVI-lea, artiștii fac dovada unei susceptibilități care nu se potrivește cu acest sacrificiu. Ei refuză în special ca mecena să intervină în domeniul creației. Cum este și firesc, acest refuz se exprimă mai ușor la pictorii care, aflați în fruntea unor ateliere recunoscute și faimoase din oraș, îi pot trata cu mai puține menajamente pe prinții și personajele importante de care nu depind. În primii ani ai veacului al XVI-lea, Giovanni Bellini îi ține multă vreme piept teribilei Isabela d'Este, care voia să obțină de la artist un tablou cu o temă complexă, așa cum îi plăcea ei. Deși umanistul Pietro Bembo o previne pe ducesă că pictorul, având atunci o anumită vârstă, „are obiceiul, după cuvintele sale, să se lase în voia propriilor capricii în pictura tablourilor" *(„Vagare a sua voglia nelle pitture")*, deși un alt intermediar o avertizează că Bellini nu va accepta să picteze decât dacă are „libertatea de a face ce vrea", Isabela continuă să ceară „o legendă sau o poveste antică". Va obține o *Naștere*... Prevenită de acest eșec, ducesa îl angajează atunci pe pictorul Lorenzo Costa, care, depinzând în totalitate de ea, trebuia să o asculte; însă când vrea să obțină o operă de la un artist mare cum este Leonardo da Vinci, se mulțumește să precizeze că acesta va putea „alege subiectul și va putea fixa detaliile". Opera despre care este vorba, portretul său din profil, va rămâne neterminată.

Câțiva ani mai târziu, fratele Isabelei, ducele Alfonso I, va deprinde și el, pe propria piele, arta de a se purta cu artiștii. Între 1517 și 1520, îl presează zadarnic pe Rafael să-i picteze un *Triumf al lui Bachus* – pictorul, supraaglomerat, îl face să piardă timpul cu promisiuni. După 1519, ducele încearcă același lucru cu Tizian, cerând din nou o *Bacanală* (fără îndoială *Bachus și Ariana*, care se păstrează astăzi la National Gallery din Londra), pe care sfârșește prin a o primi cu foarte multă întârziere. În sfârșit, cu Michelangelo, ale cărui fresce le-a descoperit cu uluire pe bolta Capelei Sixtine, în 1512, se arată plin de amabilitate și glumeț; când, în 1529, artistul rămâne câteva zile în oraș, îi face la rândul său onoarea de a-i prezenta propria colecție, apoi în momentul în care se pregăteau să se despartă, îi spune glumind: „Acum ești prizonierul meu. Dacă vrei să-ți dau drumul, trebuie să-mi promiți ceva făcut de mâna ta, ce-ți place, o pictură sau o sculptură." Cum ducele se arăta gata să accepte subiectul pe care l-ar fi vrut Michelangelo și cum nu discuta prețul, afacerea părea să fie bine rânduită; dar am văzut deja că Alfonso nu va intra în posesia *Ledei* pe care i-o pictase Michelangelo.

O nouă pretenție: dreptul la lucrul în tihnă

Problema amânărilor se numără printre cele mai frecvente cauze ale eșecului relațiilor dintre un mecena, grăbit să-și vadă opera terminată, și artist – al cărui

Rosso Fiorentino, un destin tragic

Mai mult decât succesiunile dinastice, cel mai mare pericol cu care se confruntă pictorii care fac carieră pe lângă suverani îl constituie răutățile curtenilor. Într-adevăr, „adevărații nobili“ complotează de multe ori împotriva artiștilor, determinând pierzania, morală, dar și fizică, a acestora. Destinul lui Rosso Fiorentino (*Florentinul roșcovan* [1494–1540]) este cel mai tragic exemplu în acest sens.



Rosso Fiorentino, *Fecioara cu Pruncul cu Sf. Ana, Sf. Ioan și îngerii*, circa 1519–1520, ulei pe lemn, 161 x 152 cm, Los Angeles, County Museum.

Supraintendent la Fontainebleau

Invitat în Franța în urma recomandării lui Aretino, pe care l-a întâlnit cu siguranță la Veneția, unul din orașele în care l-au purtat pașii după jaful asupra Romei, Rosso, pe numele său adevărat Giovanni Battista di Jacopo, intră în serviciul lui Francisc I în 1530. În anii care urmează, se ocupă de diferitele proiecte de decorații comandate de rege pentru Fontainebleau. Impozanta Galerie Francisc I (vezi p. 59) este tot ce ne-a rămas de la Rosso, la Fontainebleau, dintr-un ansamblu mult mai mare de opere murale, astăzi pierdute, dar pe care suveranul le aprecia foarte mult. Din fericire, s-au păstrat mai multe picturi pe lemn, anterioare șederii artistului în Franța, precum strania *Fecioară cu Pruncul cu Sf. Ana, Sf. Ioan și îngerii* sau, din aceeași perioadă, o *Pietà* (Paris, Luvru).

O viață fastuoasă

Pictorul obține rapid favorurile regale și duce la Curte o viață privilegiată și luxoasă. În mai 1532, Francisc I îi acordă, prin scrisori parafate, drepturi egale cu ceilalți supuși ai săi și, în scurtă vreme, îl numește canonic la Sainte-Chapelle din Paris. Cu o retribuție lunară de patru sute de scuzi, un apartament luxos la dispoziția sa, la Fontainebleau, o casă la Paris, Rosso are cu ce să trăiască pe picior mare și nu-și refuză nimic. Acest tânăr (are treizeci și cinci de ani când sosește în Franța) voinic (așa îl descrie Vasari, care l-a cunoscut), cu părul roșu-aprins, cu maniere elegante și o educație bună, „ducea o viață de principe, ținea numeroși servitori și cai de călărie, organiza banchete și recepții fastuoase în cinstea tuturor prietenilor și cunoștințelor, în special a italienilor în trecere.“

Sinuciderea

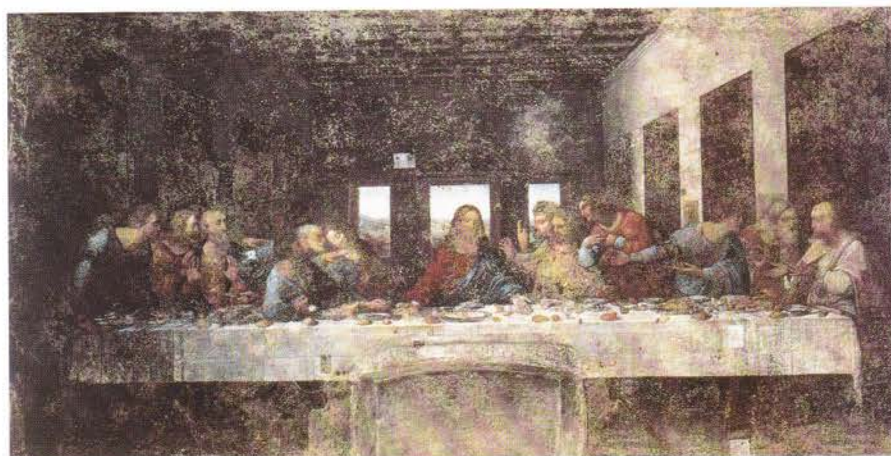
Or, în 14 noiembrie 1540, pictorul, căruia totul părea să-i reușească, își pune brutal capăt zilelor, cum rezumă laconic un proiect de epitaf transmis de Vasari: „Rosso, pictor florentin [...]. Preferând ștreangului veninul. Printr-un act pe cât de măreț, pe atât de funest – pieri jalnic în Galia.“ Motivele și condițiile acestei sinucideri nu au fost pe deplin elucidate, unii contestând chiar actul în sine. Vasari vorbește despre o chestiune de onoare, despre jalbe, calomnii și un proces: un întreg scenariu pe care l-ar fi putut pune la cale pictori geloși, acuzându-l pe italian de furt, cu aprobarea și complicitatea tacită a unei bune părți a Curții.



GIULIO ROMANO, *Banchetul zeilor,* 1528, frescă, Mantova, Palazzo de Te.

ritm de lucru începe să se regleze în funcție de inspirație și nu după calendarul fixat de client.

La începutul secolului al XVI-lea, unii artiști mai acceptă să treacă prin furcile caudine ale prințului de care depind. În 1528, GIULIO ROMANO este dojenit aspru de Federico, duce de Mantova (fiul Isabelei d'Este, pentru care a construit și decorat Palazzo de Te): „Nu ne place că, încă o dată, nu ați respectat datele la care fusese prevăzut să terminați." Pictorul răspunde cu slugărnicie: „Cea mai mare durere pe care îmi este dat să o simt este ca să-i provoc o supărare Excelenței Voastre [...]. Dacă asta este voința voastră, porunciți să fiu închis în această cameră până ce voi termina." Acest mod de a îndoi spinarea aparține deja altei epoci. În anii 1500, într-adevăr, despre artiști se spune că lucrează în salturi, comanditarul trebuind să accepte cu resemnare întârzierile, neputându-l obliga pe pictor sau sculptor să accelereze ritmul execuției. În dedicația la una dintre *Povestirile* (*Novelle*) sale, Matteo Bandello relatează modul în care Leonardo da Vinci lucra la importanta operă *Cina* de la Santa



LEONARDO DA VINCI, *Cina,* 1497–1498, *tempera* și ulei, 460 x 880 cm, Milano, Santa Maria delle Grazie.

Maria delle Grazie, punând accentul pe hachițele lui *(„capriccio, ghiribizzo")*: „[El] mergea foarte des, l-am văzut și observat de multe ori, dis-de-dimineață, suit pe schelă, fiindcă CINA se afla destul de sus pe perete; era obișnuit, după părerea mea, să nu lase pensula din mână de la răsăritul soarelui până la apus și, uitând de grija de a bea și a mânca, picta fără oprire. Apoi, două, trei sau patru zile puteau să treacă fără să mai pună mâna; alte dăți, rămânea acolo singur o oră sau două, cercetând și meditând, cântărindu-și personajele. L-am văzut de asemenea (după cum avea vreo toană sau îi venea vreo idee) plecând la prânz, cu soarele deasupra capului, de la Corte Vecchia, unde modela acel cal fără seamăn [statuia ecvestră a ducelui de Milano] și venind direct la Grazie; cocoțat pe schelă, lua pensula și o trecea de una sau două ori peste unul dintre personaje, apoi pleca în grabă și mergea undeva."

Un ultim capriciu: creația ca secret

Refuzul de a-l lăsa pe comanditar să intervină în cursul executării operei și chiar de a-l lăsa să privească măcar lucrul înainte ca acesta să fie terminat provoacă alte conflicte. Vasari povestește astfel disputa dintre pictorul Piero di Cosimo și directorul Spitalului degli' Innocenti din Florența în legătură cu o comandă. Directorul, care era și prieten cu pictorul, i-a cerut să vadă opera în curs de execuție. Piero a refuzat, dar celălalt a continuat să insiste, amenințându-l pe artist că nu-l va plăti; în cele din urmă pictorul are câștig de cauză, jurând că mai degrabă va distruge tabloul decât să fie văzut înainte de a fi gata.

În aceeași vreme, povestește tot Vasari, pictorul Franciabigio este mai puțin norocos. Lucrând la o frescă în Biserica Santissima Annunziata din Florența, și el speră ca pictura să fie văzută doar când va fi terminată. Dar preoții ridică pânzele care protejau CĂSĂTORIA FECIOAREI, nerăbdători să o vadă și să expună admirației noua decorație a bisericii. Furios, pictorul urcă pe schelă și, cu un ciocan de zidărie, strică mai multe chipuri – distrugerile sunt vizibile și astăzi.

Mult mai cunoscută decât aceste întâmplări, tensiunea dintre Michelangelo și papa Iuliu al II-lea din vremea executării bolții Capelei Sixtine este și ea relatată de prea locvacele Vasari: „Hotărându-se să execute singur întreaga operă, Michelangelo a dus-o la bun sfârșit fără a-și cruța osteneala sau râvna, nelăsând însă pe nimeni să-l vadă pentru a nu trebui să arate lucrarea, din care pricină în sufletele



FRANCIABIGIO, *Căsătoria Fecioarei*, detaliu de frescă, Florența, Santissima Annunziata.



JACOPO PONTORMO, *Hristos al Judecății de Apoi și Dumnezeu Tatăl creând-o pe Eva din coasta lui Adam*, circa 1554–1555, desen în piatră neagră, 32,6 x 18 cm, Florența, Uffizi.

oamenilor sporea tot mai mult dorința de a o vedea. Papa Iuliu era și el tare dornic să vadă picturile ce se făceau și – din pricină că acestea îi erau ascunse – dorința lui ajunsese de nestăpânit. Într-una din zile a voit, așadar, să se ducă să le vadă, dar nu i s-a deschis, căci Michelangelo n-a vrut să i le arate." Povestirea relatează că nu numai privirea comanditarului și judecata lui anticipată deranjează. Când pictează bolta Sixtinei, Michelangelo refuză prezența asistenților (cu excepția lucrătorilor cu rol tehnic) și va continua să refuze ajutorul chiar și atunci când, la bătrânețe, aproape treizeci de ani mai târziu, va picta *Judecata de Apoi.*

Decizia de a picta în solitudine, care nu este însă lipsită de un substrat publicitar, pune capăt tradiției, prezentate și în paginile acestei cărți, muncii în atelierele epocii, în special în cel al lui Rafael, concurentul roman direct al lui Michelangelo. Ea conduce la apariția, în anii care urmează, a unui model insolit, dar prestigios de artist. Este și cazul florentinului JACOPO PONTORMO. Acesta consideră încredințarea decorării corului Bisericii San Lorenzo de către ducele Florenței Cosimo de Medici, în 1545–1546, o oportunitate de a-și formula testamentul pictural. Timp de unsprezece ani, până la moarte, se consacră pictării în frescă a unor teme apropiate de cele tratate de Michelangelo, îndeosebi *Potopul, Învierea corpului* și *Judecata de Apoi.* Obsedat de ideea că pictura pe care o consideră capodopera sa ar putea fi văzută înainte de a pune tușa finală, închide capela cu „ajutorul paravanelor, cartoanelor și pânzelor" și nu lăsă pe nimeni să intre, nici măcar un servitor ca să-i aducă materiale sau un zidar să-l ajute la pregătirea peretelui. „Câțiva tineri care, după obicei, învățau să deseneze în sacristia lui Michelangelo se cățărară pe acoperișul bisericii pe scările în spirală și, ridicând olanele și sticlele poleite ale rozasei, văzură toată lucrarea. Jacopo și-a dat seama de asta și, deși nu o arătă, s-a supărat foarte tare, căutând să se ascundă cu și mai multă grijă. Unii spun totuși că i-ar fi persecutat pe tineri și că a căutat să se răzbune."

Pare curios că acești comanditari acceptă treptat ideea de a rămâne departe de gestația operei, chiar până la sfârșit. Dacă Iuliu al II-lea, așa cum se spune, s-a deghizat și a plătit muncitorii pentru a trece peste interdicția lui Michelangelo, aceasta este dovada faptului că a preferat viclenia unui gest de autoritate care l-ar fi supărat pentru totdeauna pe artist.

Antagonismele dintre artist și mecena: Michelangelo și Iuliu al II-lea

Cel mai grav conflict care a opus un mecena și un artist îi are ca protagoniști pe Michelangelo (1475–1564) și pe primul său mare comanditar, Iuliu al II-lea.

Un proiect: mormântul lui Iuliu al II-lea

În 1504, papa, ales cu un an înainte, îl însărcinează pe artist să construiască și să sculpteze pentru el un mormânt somptuos. Ideea îl entuziasmează pe Michelangelo care, toată viața, avea să strige sus și tare că adevărata lui pasiune este sculptura, de departe preferată picturii. Or, în lunile, apoi în anul care a urmat, planurile suveranului pontif se modifică; el dă prioritate altor obiective, în primul rând reconstruirii unei bazilici pe locul vechiului San Pietro, care, nici prin dimensiuni și nici prin stil, nu se mai potrivea cu capitala modernă a creștinătății. Aceste schimbări îl îngrijorează pe Michelangelo care, în aprilie 1506, fără a cere aprobarea papei, părăsește pe neașteptate Roma și se întoarce la Florența.

Compromis și acorduri

Iuliu al II-lea ar fi putut să se înfurie din cauza unui asemenea act de nesupunere. Chiar o face în primele momente și trimite după Michelangelo, imediat ce află de plecarea acestuia, cinci călăreți care-l ajung pe fugar la Poggibonsi, lângă Florența, și îi dau din partea papei o scrisoare cu amenințări de cădere în dizgrație dacă nu se întoarce grabnic la Roma. Dar Michelangelo nu se supune și își continuă drumul.

Pe Iuliu al II-lea îl neliniștește însă pierderea unui artist al cărui talent îl admiră profund, știind câte dintre operele acestuia ar putea servi propriului renume. Este gata, în ciuda supărării, să-l ierte. Cardinalului Soderini, care spune că Michelangelo „a păcătuit ca un necioplit", pontiful îi răspunde că necioplit este chiar el. După care trimite această uimitoare scrisoare autorităților florentine: „Sculptorul Michelangelo, care ne-a părăsit fără motiv și pe neașteptate, se teme, după cum am putut să ne dăm seama, să revină: nu avem nimic să-i reproșăm, fiindcă suntem obișnuiți cu umorile oamenilor de felul acesta. Totuși, pentru ca să lase deoparte orice bănuială, facem apel la bunele sentimente pe care ni le purtați pentru a binevoi să-i promiteți din partea noastră că, dacă se va întoarce, nu va fi nici pedepsit, nici batjocorit de noi și că îi vom arăta din nou aceeași bunăvoință apostolică de care se bucura înainte de plecare."



Michelangelo,
Sclav murind, 1513–1516,
sculptură în marmură,
209 cm înălțime,
Paris, Luvru.

Triumful papei

Dar Michelangelo nu va termina ceea ce credea că va fi opera sa cea mai importantă. Reconcilierea are un preț: Michelangelo trebuie să accepte și direcția lucrărilor de la San Pietro și misiunea de a picta, cu prioritate, bolta Sixtinei – comandă care îl mobilizează total, din 1508 până în toamna anului 1512. Moartea lui Iuliu al II-lea, în 1513, face ca proiectul mormântului să iasă din sfera preocupărilor papalității; noul pontif, Leon al X-lea, un Medici, îi impune lui Michelangelo să lucreze la Florența fațada Bisericii San Lorenzo (lucrarea nu va fi niciodată terminată) și la mormintele medicee destinate noii sacristii din această biserică – sacristie a cărei construcție trebuie să și-o asume. Sub papii următori, Clement al VII-lea și Paul al III-lea, artistului i se încredințează lucrări de arhitectură (biblioteca laurențiană, la Florența) și mai ales pictură (*Judecata de Apoi* [1536–1541], frescele Capelei Pauline [1542–1550]). Cu siguranță mecena este cel care dirijează activitatea artistică a epocii.

Patruzeci de ani mai târziu, Cosimo de Medici nu încearcă să vadă mai devreme picturile lui Pontormo. Jurnalul pe care-l ține artistul menționează de două ori că ducele a venit la San Lorenzo să asculte messa și a rămas dincolo de pânzele și rogojinile care închid corul. Și nici un rând din acest jurnal nu ne lasă să bănuim că cel mai puternic om al Florenței a încercat să facă o breșă în acest ecran pentru a vedea lucrarea neterminată.

Extravaganța – o opțiune

Michelangelo și Pontormo reprezintă cazuri-limită în comportamentul artiștilor. Scrierile proprii, mărturiile contemporanilor și povestirile lui Vasari - tot ceea ce se știe despre ei – prezintă aceste genii ca niște figuri diferite de pictorul și sculptorul pe care i-am descris mai înainte ca pe niște gentilomi distinși sau cel puțin îmbrăcați cu rafinament, imitându-i pe nobili și mimând purtările lor delicate.
Temperamental, hipersensibil, iute la mânie, Michelangelo era vestit pentru urâțenia sa; îi displăceau manierele elegante și, cel puțin în tinerețe, la Roma, între douăzeci și douăzeci și cinci de ani, s-a complăcut să ducă o viață în afara societății, o existență mizerabilă și chiar în murdărie, stârnind îngrijorarea tatălui său care îi făcea observații în scrisori. Acest comportament, care ar putea fi calificat ca extravagant, reprezintă cealaltă față, saturniană, a artistului din secolul al XVI-lea.

Băieți răi și nevrotici

Dacă personalități ca Leonardo, Tizian sau Rafael, în ciuda unor angoase pasagere, se integrează firesc în mediul Curților Renașterii, alți artiști nu se simt în largul lor în straiele bogate în care sunt obligați să se îmbrace și se refugiază, ca o provocare sau ca un refuz, în comportamente care îi plasează la marginea societății.
De la sinuciderea lui Rosso Fiorentino (dacă admitem ideea că acesta și-a curmat singur zilele) și de la bizareriile care le sunt atribuite, retrospectiv, pictorilor din secolul al XV-lea, ca Paolo Uccello (pasionat până la obsesie de perspectivă) sau Hugo Van der Goes (care ar fi murit dement), stranietățile din biografia artiștilor, atestate de documente sau reiterate de istorici, conturează într-adevăr o imagine a pictorului și sculptorului din secolul al XVI-lea ieșită din comun și, uneori, mai funestă decât aceea pe care am schițat-o până acum.



Benvenuto Cellini, *Solnița regelui Francisc I*, 1540–1543, aur și email, 26 x 33,5 cm, Viena, Kunsthistorishes Museum.

Comunitatea artiștilor cuprinde și indivizi de proastă calitate. Astfel sculptorul german Veit Stoss, născut aproape de Nürnberg și mort la Cracovia în 1533, certăreț și șarlatan, este închis de mai multe ori și, groaznică tortură, este însemnat pe obraji cu fierul roșu, în 1503, după o condamnare.
Cu patruzeci de ani înainte de Stoss, orfevrul Benvenuto Cellini are și el probleme cu justiția și este întemnițat de câteva ori; în 1534, reușește să scape după asasinarea premeditată, cu lovituri de pumnal, a unuia dintre cei mai puternici rivali ai săi, orfevrul Pompeo de' Capitanis. Mai tânăr decât Cellini cu câțiva ani, un alt orfevru din Milano, Leone Leoni, este condamnat la galere, în 1540, pentru violență și falsificare de bani. Alți artiști, inaugurând o tradiție în care nevrozele și capacitatea creatoare se vor asocia pentru multă vreme în ochii publicului, dovedesc un echilibru mental cel puțin precar.
Pontormo, care-l adulează pe Michelangelo până la a face din el modelul său, îl depășește din plin pe maestrul său spiritual în ceea ce privește excentricitatea. La sfârșitul vieții, cel despre care Vasari scrie că „îi era așa de frică de moarte, încât nu voia nici măcar să audă vorbindu-se despre ea, evitând orice întâlnire cu ea", își notează zilele, de la 7 ianuarie 1554 la 23 octombrie 1556, adică treizeci și două de luni, cât a lucrat la frescele de la San Lorenzo. În acest jurnal menționează laconic progresul picturilor, dar întârzie cu un lux al detaliilor de necrezut asupra unor elemente prozaice, dar importante în ochii săi, care-i influențau starea fizică: schimbarea vremii, boli, certuri cu gazda sau cu colaboratorul său, leacurile înghițite și eficiența lor și, mai ales, inventarul mâncărurilor servite și aspectul urinei și fecalelor.

Cheflii și ușuratici

Dar unii artiști, spre deosebire de Pontormo, s-au remarcat prin bucuria ostentativă de viață, printr-un temperament extrovertit, care îi îndeamnă la dragoste, petreceri, farse îndreptate uneori împotriva unor persoane respectabile, care se exprimă, într-o manieră inedită, prin existența unor grupuri „boeme", la care imaginația publicului va reduce din nou biografia creatorilor. Filippo Lippi, un călugăr vesel, care ar fi sedus la sfârșitul secolului al XV-lea o frumoasă călugăriță și alte trei femei, este prototipul unui lung șir de pictori ușuratici, al căror arhetip îl reprezintă Rafael (vezi p. 94) cu frumoasa sa amantă la Fornarina: marele creator de Madone va muri la treizeci și șapte de ani din cauza unei epuizări fizice, nemărturisită la timp medicilor, după o fornicație în exces...
Legenda, fără îndoială, are mai multă valoare decât realitatea. Dar știm cu siguranță că Tizian, care a avut doi fii în afara căsătoriei, înainte de a se însura cu concubina sa, avea relații cu prostituate venețiene, în timp ce Holbein, căsătorit și tată de familie la Basel, întreținea o legătură la Londra, deloc platonică, cu o frumoasă aristocrată, având în același timp o metresă care i-a dăruit și copii...
Alte amoruri au fost, fără nici o îndoială, și „mai" nelegitime, dacă nu chiar în afara legii. Dacă nu se știe nimic despre viața sexuală a lui Leonardo, în cazul căruia decodarea psihanalitică nu poate lua în totalitate locul anchetei istorice, alimentată doar de zvonuri demne însă de crezare, în schimb homosexualitatea lui Michelangelo, cântată de artistul-poet în sonetele sale, și aceea a lui Pontormo, care îl transformase în sclavul unui slujitor-amant, un anume Battista, nu poate fi pusă la îndoială. Și nu se pot nega nici predilecțiile sodomite ale lui Cellini (care de altfel întreținea o concubină, practica travestiul și îi aprecia pe travestiții frumușei), după cum nu poate fi contestată, fără dovezi, realitatea poreclei de Sodoma, pe care, foarte de timpuriu, contemporanii i-au dat-o „licențiosului" și „puțin onestului" Giovanni Antonio Bazzi.
Aceste comportamente libertine sau bizare, mâniile, mitocănia cultivată sau, dimpotrivă, pasiunea de a străluci, dragostea pentru petreceri și activități dubioase, de



JEAN-AUGUSTE DOMINIQUE INGRES, *Rafael și la Fornarina*, 1814,
ulei pe pânză, 66,3 x 55,6 cm, Cambridge (Mass.), Fogg Art Museum.

la escrocherie la violență, sunt simptomele unei epoci în care artiștii își găsesc cu dificultate locul. Smulși cu greutate din gangul artizanatului, pictorii și sculptorii caută să se impună. Exhibarea personalității, puternică, singulară și insolită, le permite să-și demonstreze geniul: își fasonează viața cum își execută opera, făcând din ambele niște produse artistice.

ARTISTUL ȘI PORNOGRAFIA: STAMPELE EROTICE

În secolul al XVI-lea, viața unora dintre artiști, dar și o parte din producția lor le acreditează o reputație îndoielnică. În colțurile cele mai secrete ale palatelor, în sălile de baie sau *bagni* (ori *stufe*) aceștia pictează, pentru mari seniori care sunt câteodată cardinali sau însuși papa, subiecte erotice. Dar mai ales, pentru a răspândi imagini pornografice, se servesc de gravură, noua modalitate de difuzare artistică.

Roma, 1524: *Postùrile (I Modi)* lui Giulio Romano

În 1524, Giulio Romano execută șaisprezece desene care înfățișează poziții erotice, inspirate din *spintriae*, jetoanele folosite în Roma antică ca modalitate de plată în bordeluri, realizând astfel o adevărată *Kama-sutra* a Renașterii, în care senzualitatea se îmbină cu detalii ironice. Concepute pentru a ilustra poemele umanistului Pietro Aretino *(Sonete licențioase)* – dacă nu s-a întâmplat exact invers, adică desenele să fi inspirat poeziile – ele sunt gravate pe lemn de Marcantonio Raimondi. Seria, publicată în culegere, difuzată clandestin, se bucură de un succes considerabil la Curțile italiene. Ea provoacă și un scandal imens: pentru a evita sancțiunile, Giulio Romano și Aretino se exilează în grabă. Poetul se stabilește la Veneția, iar pictorul la Mantova, unde ducele Federico al II-lea Gonzaga apreciase foarte mult desenele. Dar gravorul, care nu reușește să dispară destul de repede, este încarcerat și nu poate salva exemplarele originale ale stampelor, care au fost distruse.

Variațiuni și contrafaceri: un succes nedezmințit

După *Modi*, își fac apariția contrafaceri, adesea de calitate mediocră, dar și opere originale: de exemplu seria *Amorul zeilor* a gravorului Jacopo Caraglio, după desenele artiștilor manieriști Perino del Vaga și Rosso Fiorentino – publicate la Roma în 1527, chiar în anul jafului – și aceea numită *Iubirile, supărările și geloziile Junonei*, gravate de Giulio Bonasone, în 1568.



JACQUES JOSEPH COINY, *Bachus și Ariadna*, gravura nr. 10 în „Aretino de Agostino Carracci", 1798, editat la Paris (Didot), vechea colecție Roger Peyrefitte.

Veneția, 1595: *Senzualități (Le Lascivie)* de Agostino Carracci

Fără dubiu, în Veneția, unde, în contextul dificil al Contrareformei, Inchiziția este mai tolerantă decât în alte orașe italiene, pictorul bolognez Agostino Carracci desenează și gravează, în metal, cincisprezece stampe care, din nou, provoacă scandal și admirație. Condamnate de autoritățile ecleziastice, aceste opere cunosc un succes imens, atestat de còpiile făcute în întreaga Europă.

Succesul este de durată: gravurile *Senzualităților*, cunoscute de amatorii de imagini libertine, care și le dispută la prețuri de excepție, și de artiști, dar rămase ascunse marelui public, îi vor influența pe pictori până în secolul al XIX-lea.

Academiile gloriei

Secolele al XVII-lea și al XVIII-lea

În cele două secole care urmează Renașterii, toată Europa, după modelul Italiei, începe să-i considere pe sculptori sau pe pictori ca niște oameni în același timp liberi, inteligenți și dotați cu haruri de neînlocuit. Acest progres se împlinește cu prețul unui efort considerabil din partea artiștilor. Pentru a se diferenția de simplii lucrători manuali, aceștia devin erudiți. Exhibându-și cultura, ei se grupează în Academii, după moda societăților savante care, în aceeași epocă, animau viața spirituală. Și, cu scopul de a se constitui într-o elită, adoptă manierele acestora, renunță la imaginea geniului melancolic și excentric a precursorilor lor din secolul al XVI-lea.

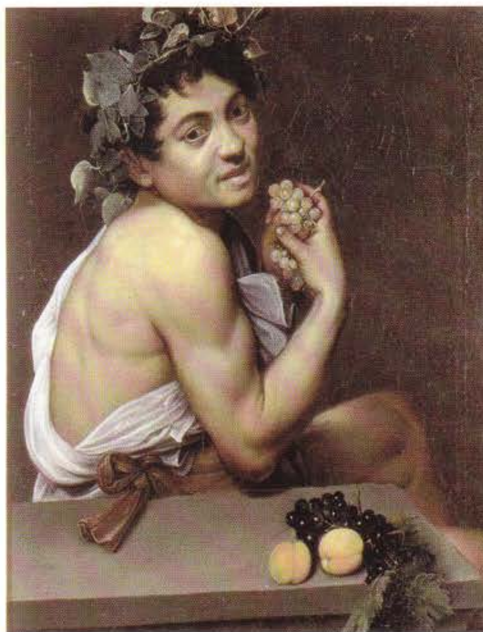
Experiența excentricității

Către 1600, existența lui Michelangelo Merisi, numit Caravaggio după locul de naștere, romanescă pentru că îmbină strălucirea geniului și tenebrele crimei, furnizează pentru multă vreme un ultim moment de intensitate maximă a concepției saturniene a artistului cu o personalitate în același timp epatantă și blestemată.

Tabăra desfrânaților: Caravaggio și caravaggiștii

Caravaggio este ucis de malarie, la 18 iulie 1610, la vârsta de treizeci și nouă de ani, la Porto Ercole, o mică localitate situată la vreo sută de kilometri sud de Roma. Artistul care în două decenii a făcut ca pictura italiană să treacă de la un manierism devenit anost la o reprezentare crudă a realității trăise în exil la Napoli, Malta și Sicilia. Pentru asasinarea, în cursul unui scandal, a unui oarecare Ranuccio Tomassoni din Terni, a fost condamnat la veșnic surghiun – o sentință cumplită care dădea oricui dreptul de a-l ucide oriunde, pronunțată după o serie de alte procese intentate pentru violență, rănire și bătăi.

Într-adevăr, încă din tinerețe, în Lombardia, Michelangelo Merisi (Amerighi sau Merighi) s-a făcut cunoscut prin viața sa dezmățată, delapidându-și partea sa de moștenire încă înainte de vârsta de douăzeci de ani. La Roma, protejat de colecționari importanți, de multe ori prelați, continuă să ducă o existență plină de excese.



Caravaggio, *Micul Bachus bolnav*, circa 1593–1594, ulei pe pânză, 67 x 53 cm, Roma, Galleria Borghese.



Homosexual, trăind cu un tânăr adolescent, un oarecare Francesco Boneri, poreclit Cecco del Caravaggio, care poate fi identificat în multe dintre tablourile sale, el își insultă confrații, aruncă o farfurie cu anghinare în capul unui cârciumar care nu-i era simpatic, îl rănește pe un notar, dă cu pietre și sparge obloanele proprietăresei care îndrăznise să nu fie de acord să nu primească chiria șase luni și sfârșește prin a-l asasina pe Ranuccio în timpul unei partide de bătut mingea.
Or, modelul pe care-l oferă viața lui Caravaggio, care lucrează îndârjit, între aceste episoade violente, la tablourile care, deseori, provoacă scandal, dar în care cunoscătorii întrevăd noutatea, a făcut rapid școală. La Roma și la Napoli, cele două centre artistice unde își desăvârșește opera, în anii 1610–1620, artiștii numiți caravaggiști adoptă, conștient sau nu, un stil de viață care se apropie de cel al maestrului. Chiar din timpul vieții acestuia, o cunoștință, arhitectul Onorio Longhi, este cu regularitate implicată în certuri, schimburi de insulte, are o conduită imorală, totul sfârșind în justiție. Un alt contemporan, pictorul Orazio Gentileschi, nu pregetă să-și lovească și să-și înjure confrații. Cei doi fii ai săi, pictori ca și el, au fost închiși cel puțin o dată. Fiica acestuia, Artemisia, una din primele pictorițe recunoscute de istoria artei, inițiată de tatăl său în artă, este violată la cincisprezece ani de un prieten al acestuia, Agostino Tassi, tot pictor, un depravat notoriu. La capătul procesului care a urmat, violatorul a fost condamnat, dar tânăra fată, umilită, supusă interogatoriului și bănuită de minciună, a rămas marcată pe viață. Tablourile ei, figuri de femei pe jumătate dezbrăcate, cu capul descoperit, vorbesc despre violența la care a fost supusă: tema lui Judith, eroina sedusă care îi taie gâtul lui Holofern, este reluată de două ori, în tablouri întunecate, străbătute de fulgere de lumină și pete de sânge, cu funcție de exorcizare.

Viața liberă a „Fraților de bandă"

Artiștii străini – în principal flamanzii, olandezii, cei din Lorena și din Franța – care se stabilesc în colonii la Roma, la începutul secolului al XVII-lea, duc aceeași existență pe cât de licențioasă, pe atât de violentă. Lângă Piazza di Spagna, în cartierul artiștilor, Trinità dei Monti, tineri de abia ieșiți de sub tutela profesorilor se înghesuie mai mulți în camere mobilate, trăind prestând diverse munci sau cu ajutorul nu lipsit de riscuri al unui compatriot norocos. Promiscuitatea în care trăiesc acești exilați găsește un mijloc de evadare în organizarea de petreceri, adevărate banchete sau chefuri grosolane după circumstanțe. Analele poliției sunt pline de certurile, disputele, glumele și farsele lor, dar și de arestările sau amenzile care le sunt aplicate. Uneori aventura sfârșește prost: după privațiuni și imprudențe, apare boala. Atunci când devine inapt de muncă, lipsurile se acutizează: internat în spital, artistul își găsește cu siguranță sfârșitul aici – dacă acesta nu intervine mai brutal, în numai câteva zile. Simon Vouet, care trăiește la Roma cu intermitențe, între 1614 și 1626, după ce trecuse prin Londra și Constantinopol, traversează fără evenimente penibile experiența de boem, ajutat, este adevărat, de pensia regentei Maria de Medici și de rapidul succes înregistrat de tablourile sale. Autoportretul realizat, cu siguranță, înainte de a părăsi Italia, înfățișează un bărbat epuizat. Tabloul trebuie considerat, poate, un avertisment pe care pictorul și-l dă sieși și care explică decizia acestuia de a se întoarce să ducă în Franța o viață mai cumpătată: obrazul este încadrat, poetic, de bucle abundente, o mustață cochetă mângâie buzele pofticioase, ușor întredeschise, dar pielea pare de marmură albăstrie, iar pleoapele sunt înroșite din cauza exceselor nocturne.
Sosit la Roma, în 1612 sau în 1613, abia trecut de douăzeci de ani, membru, din 1624, al societății pictorilor veseli a „Fraților de bandă" *(bentveughels)*, supranumit *Inamorato* („Îndrăgostitul"), francezul Valentin de Boulogne (vezi p. 100) nu este atât de prudent ca Vouet. Făcând din propria viață subiectul tablourilor, acest specialist în scene de tavernă, care obține după câtiva ani de cruntă mizerie recunoașterea publică, moare după o agonie de câteva zile, între 18 și 20 august 1632: „S-a întâmplat în timpul căldurilor din vară și Valentin, mergând să se distreze cu tovarășii săi, trăgând mult tutun (cum obișnuia) și bând cu ei vin fără măsură, simți



GEORGES DE LA TOUR, *Bătaie între muzicanți*, circa 1620, ulei pe pânză, 94,4 x 141,2 cm, Malibu (California), Paul Getty Museum.

În secolul al XVI-lea, artiștii reprezintă mai curând lumea ideală decât realitatea. Ei recomandă subiecte nobile, scene religioase sau mitologice pe care le populează cu eroi frumoși, înveșmântați în drapaje atemporale, așezați adesea în arhitecturi clasice (adică în maniera Antichității), care corespund mai mult unui vis decât cadrului efectiv al vieții.

Un stil realist

Stilul care-l caracterizează pe Caravaggio (1571–1610), pe elevii săi direcți și pe discipolii mai îndepărtați se distinge radical de această tradiție. Tablourile lor vorbesc despre viața din locurile pe care le frecventau, și care nu sunt întotdeauna cele potrivite. Decorul este cel al cartierelor modeste din Roma, Napoli sau din alte orașe ale Europei, iar personajele sunt oameni simpli, săraci, prost îmbrăcați, pe care vârsta, munca sau boala i-au marcat și i-au deformat.

Refuzul „subiectelor nobile"

Refuzul de a transfigura realul, altfel spus opțiunea pentru naturalism în detrimentul idealizării, este evident în alegerea temelor. Caravaggio și ai săi resping distincția tradițională între subiectele nobile și subiectele inferioare. Ei nu sunt interesați de mitologie, pe care o consideră prea savantă și prea îndepărtată de preocupările obișnuite ale muritorilor.

Viața populară și scenele de gen

În schimb, înfățișează cu plăcere scene de gen – subiect nou, cel puțin în sudul Europei. Tablourile lor pot fi anecdotice (extracții de dinți, oameni suflând într-o lumânare, care se caută de păduchi, cojind un fruct sau mâncând, vânzători de legume sau alte alimente etc.). Deseori, etalează preaplinul unei forțe morale. Numeroasele scene de cabaret, de exemplu, pot fi interpretate ca o denunțare a viciilor sau un avertisment, în special când personajul central este fiul risipitor, băiat naiv, în căutarea plăcerilor, victimă a înșelătoriilor (*Trișorul*, *Ghicitoarea*, de Caravaggio). Nu de puține ori, în tablourile caravaggiștilor se întâlnesc personaje care populează locurile rău famate: jucători de cărți, băutori, țigănci și cântăreți ambulanți, cerșetori mimând uneori o infirmitate. În *Bătaie între muzicanți*, de exemplu, caravaggistul loren Georges de La Tour înfățișează o ceartă izbucnită între doi cântăreți, când unul dintre agresori, strângând o lămâie, este gata să proiecteze sucul acid în ochiul celuilalt pentru a vedea dacă este orb.

Teme religioase reînnoite

Asemenea tuturor artiștilor epocii, și pictorii caravaggiști primesc comenzi religioase. Opțiunea



Caravaggio, *Țintuirea Sf. Petru*, 1601, ulei pe pânză, 230 x 175 cm, Roma, Santa Maria del Popolo, Capela Cerasi.

lor de a trata aceste scene reprezentând personajele sfinte ca pe niște ființe obișnuite este însă cu totul remarcabilă. Ea răspunde preocupării pe care o manifestau predicatorii Contrareformei de a apropia religia de oamenii simpli, mai mult adresându-se inimilor lor decât stârnindu-le admirația. De aceea s-a spus (Marc Fumaroli) despre Caravaggio că a pictat într-o limbă dialectală, în acel idiom calificat drept „vulgar", care era atunci cel al oamenilor umili, o limbă foarte potrivită să evoce marile drame religioase.
Totuși, chiar și aceia care i-au comandat lui Caravaggio tablourile au eșuat uneori în încercarea de a-l lăsa să împingă sistemul său până la ultimele consecințe. Picturile lui Caravaggio au șocat pentru că ele conțineau ceva în aparență grosolan, în discrepanță cu caracterul subiectului. În *Țintuirea Sf. Petru*, de exemplu, colecționarii și artiștii au fost uimiți sau indignați de morfologia populară a figurilor și de opțiunea artistului de a plasa în primul plan pantalonii întinși pe crupa puternică a unui muncitor îngenuncheat în efortul de a ridica crucea. Această crupă, tălpile murdare ale picioarelor aceluiași muncitor, natura moartă cu făraș sau chipul Sfântului Petru întors pentru a privi efortul călăilor și nu spre Dumnezeu sunt semnele distinctive ale unei picturi care alege să rămână tot atât de atentă la latura materială a omului pe cât trebuie să fie în înfățișarea, în manieră mistică, a emoțiilor sufletești.



VALENTIN DE BOULOGNE, circa 1622–1625, *Întâlnire în cârciumă*, ulei pe pânză, 96 x 133 cm, Paris, Luvru.

o asemenea fierbințeală că nu-i putu suporta arsura. Întorcându-se noaptea acasă, trecu în drum pe la fântâna Babuino și, fiind foarte agitat din cauza acestui foc care se întețea când se mișca, se aruncă în această apă rece și, crezând că va obține ușurare, și-a găsit moartea. Răceala a făcut să crească și mai mult căldura și i-a provocat o febră așa de vătămătoare că în numai câteva zile a fost cuprins de înghețul morții neiertătoare."

PICTORUL CUMPĂTAT, SAU REACȚIA ANTIBOEMĂ

Baglione, biograful contemporan al lui Valentin care istorisește tristul sfârșit al pictorului, conchide cu această remarcă de nuanță morală: „Nu trebuie să te lași furat atât de ușor de simțuri, care în mod obișnuit ne conduc la ruină și ne fac să pierdem într-o clipă ceea ce am dobândit cu sudoare de-a lungul multor ani." Altfel spus, Valentin, prin excese, și-a provocat moartea prematură.

Opțiunea pentru rânduială în viață

Dezaprobarea lui Baglione este revelatoare pentru schimbarea opticii față de excentricitatea artiștilor, chiar în anii când Caravaggio și emulii săi adoptă un comportament boem. La sfârșitul secolului al XVI-lea, teoreticianul Giovan Paolo Lomazzo, de profesie pictor, spune în *Gând despre templul picturii (Idea del Tempio della pittura*, 1590) că „adevăratul pictor ar trebui să fie înainte de toate un filozof pentru a putea să înțeleagă exact natura lucrurilor [...]. El va avea grijă, între altele, să fie modest, omenos, prudent în tot ceea ce face [...]. Și această calitate pare cu atât mai necesară pictorilor, și ea va fi la ei cu atât mai remarcată, cu cât vulgul, care judecă în general la întâmplare și fără nici o chibzuință, îi crede bizari și puțin cam nebuni."

Contemporan cu Valentin, Nicolas Poussin sosește prea târziu la Roma – în 1624, adică la paisprezece ani după moartea lui Caravaggio – pentru a suferi influența acestuia. Fără îndoială, în primii ani ai șederii sale în Italia, duce o viață la fel de tulbure ca aceea a artiștilor *bentveughels* și a chefliilor din lumea artistică, fiind la



un pas de moarte din cauza unei blenoragii.
Boala, ale cărei urmări se vor manifesta tot timpul, va furniza singurul autoportret ceva mai intim al lui POUSSIN : un desen în sangvină care-l arată la începutul convalescenței, tras la față, cu pielea lucind încă de transpirația provocată de febră, cu cămașa descheiată la gât, cu o scufie de noapte pe cap, hirsut și nebărbierit de mai multe zile. Această penibilă experiență, dar, mai cu seamă, tendința apărută în acest moment de a cere artiștilor o întoarcere la moderație îl fac pe tânărul pictor să opteze pentru o existență mai discretă. La treizeci și șase de ani, în iulie 1612, se căsătorește, se închide într-o reședință romană, iar biografia sa se limitează la succesiunea comenzilor, călătorii de afaceri, contacte intelectuale și corespondența purtată, pe un ton pe jumătate amical, pe jumătate profesional, cu clienții și admiratorii săi cei mai fideli.



NICOLAS POUSSIN, *Autoportret*, circa 1624–1625, sangvină, 37,5 x 25 cm, Paris, Luvru.

Aflat în Italia între 1600 și 1608, flamandul Pieter Paul Rubens (vezi p. 102) nu mai împărtășește nici el existența detestabilă a tinerilor artiști instalați lângă Trinità dei Monti. Din perioada lungului său sejur de la Roma, Mantova sau din orașele italiene în care se stabilește, nu s-a găsit nici o informație referitoare la vreo metresă sau la vreun incident violent sau libertin, fără îndoială nu pentru că tânărul, care nu are decât treizeci de ani și este celibatar, a rămas cast și neprihănit, ci pentru că este preocupat să-și păstreze o reputație nepătată. Tot astfel, după întoarcerea la Anvers, viața privată a flamandului se limitează la cronica puțin picantă a celor două căsătorii. Bărbatului, un blond voinic și frumos, roșu la față, îi plac femeile tinere: o ia în căsătorie, la treizeci și doi de ani, pe Isabelle Brandt, vecina sa care are optsprezece; apoi, în 1630, după trei ani de văduvie, se recăsătorește pe neașteptate, în postul Paștelui, având nevoie de dispensă, cu o adolescentă de șaptesprezece ani, Hélène Fourment. El avea atunci cincizeci și trei de ani. Serbarea nupțială îi oferă ocazia unei frustrate răbufniri sexuale - ultima, fiindcă moare cinci ani mai târziu. Unii au insinuat că ar fi avut o legătură cu sora mai mare a soției, cu cumnata sa, Suzanne Fourment, o tânără cu fruntea largă și bărbia mică, cu ochi imenși, căreia Rubens îi face portretul de cel puțin șapte ori. Dar nu există nici o informație certă în acest sens, nici o mărturie, contemporană sau ulterioară, nereferindu-se la legăturile lui Rubens cu Suzanne, la reacția soției sale sau la vreun incident care să fi tulburat menajul în trei.

O viață privată ireproșabilă

Aceeași rezervă, care-i lipsește de orice picanterie pe amatorii de bârfe, manifestă și Vermeer, soț fidel, ginere ireproșabil, tată prolific (a avut unsprezece copii), altfel spus, un bărbat a cărui castitate era opusul singurei sale pasiuni, pictura, care îi absorbea toată energia. În secolul următor, în Italia, biografia lui Tiepolo pare



PIETER PAUL RUBENS, *Hélène Fourment cu fiul*, circa 1635, ulei pe lemn, 165 x 116 cm, München, Alte Pinakothek.

seducătoare în ochii celor care caută în existența marelui pictor un reflex al frivolității și chiar, uneori, al senzualității propriii operelor sale. Pictor de succes la Veneția, solicitat în întreaga Europă, copleșit de comenzi, Tiepolo este prea ocupat cu multiplele probleme pe care le ridică vastele opere aflate în execuție în Veneția, în Germania sau în Spania pentru a-și lua amante: căsătorit, în 1719, cu Cecilia Guardi, sora celui ce va deveni în curând renumitul pictor Francesco Guardi, are zece copii, din care șapte ajung la vârsta adultă. Să ne imaginăm casa pictorului, la Veneția, în parohia Santa Ternità, unde locuiește până în 1736, plină de leagăne, de paturi, răsunând de plânsetele acestei clocitori și îndoliată uneori de moartea unora dintre micuți.

Destinul lui Velázquez și cel al lui Goya, în Spania, este la fel de liniștit din punct de vedere al vieții personale. Primul o ia în căsătorie, în 1618, pe Juana Pacheco, fiica meșterului său din Sevilla, Francesco Pacheco, cu care face doi copii, două fete, născute în 1619 și în 1621. Prins de operele sale și de misiunile oficiale din ce în ce mai apăsătoare, el nu-și acordă clipe de recreere decât în timpul sejurului la Roma, în 1649–1650. Acolo, departe de Madrid, unde curtenii îi supraveghează viața, pictorul oficial al lui Filip al IV-lea are o iubită care îi dăruiește un fiu nelegitim, Antonio. Escapada este lipsită de urmări după întoarcerea în Spania și Velázquez nu mai are după aceea nici o aventură.

Cât despre Goya, însurat, în 1773, cu Josefa Bayeu, fiică și soră de pictor, are o fiică și cinci fii, printre care micul Javier, pentru care mărturisește de mai multe ori o afecțiune specială. La cincizeci de ani, în 1795, deja bătrân și atins de surditate, când picta portretul frumoasei și ușuraticei ducese de Alba, demonul pierzaniei îl împinge către o pasiune care va rămâne, se pare, platonică pentru că așa a vrut doamna. Cu excepția acestei adulări tardive, corespondența personală a lui Goya spune destul despre preocupările sale dincolo de pictură: plasamentele financiare pentru care cere sfatul prietenului său, negustorul Martin Zapater, și bilanțul expedițiilor sale cinegetice pe care, ca un vânător pasionat, îl consideră întotdeauna senzațional.

Forțată de împrejurări, viața lui Rembrandt iese din tiparul obișnuit. Pictorul care, în Amsterdamul unde locuiește Descartes, se simte mai bine în cartierul ghetoului sau în portul de mărfuri decât în mijlocul învățaților, o ia de nevastă, în 1634, pe Saskia van Uylenburch, rudă cu Hendrik van Uylenburch, negustorul de artă pentru care lucrează Rembrandt. Căsătoria este foarte potrivită – el are douăzeci și șapte de ani, ea douăzeci și unu – cei doi soți se iubesc, iar artistul, timp de mai mulți ani, face portretul ei sau pe al amândurora, folosindu-și tânăra soție ca model, într-o atitudine mai mult decât degajată, pentru Minerva, Esther sau Danae. Dar, în 1642, Saskia moare după ce dăduse naștere singurului lor copil care va supraviețui, un băiat numit Titus. Rembrandt nu poate să rămână singur. Mai întâi îi intră în pat guvernanta lui Titus, o văduvă pe nume Geertje Dircks. Timp de șapte ani, pictorul

trăiește cu ea, după care o concediază. Dar ea nu renunță, jurând că el îi promisese s-o ia în căsătorie și aducându-l pe Rembrandt în fața tribunalului. Este rândul celei de a doua guvernante a lui Titus, Hendrickje Stoffels, să-l impresioneze pe pictor, născându-se o nouă legătură care durează până la moartea tinerei femei, în 1663, din relația lor venind pe lume o fetiță, Cornelia. Rembrandt nu se hotărăște să legalizeze nici acest concubinaj pentru că ar fi pierdut uzufructul lăsat de Saskia, valabil atât timp cât nu se recăsătorea. Are parte însă de noi sâcâieli, pentru că nu se glumește cu concubinajul în Provinciile Unite calvine: cuplul, somat să se prezinte în fața Consistoriului, arătat cu degetul de vecini, este obligat să stea închis în casă, apoi să se mute într-un alt cartier din Amsterdam.

Un secol mai libertin: al XVIII-lea

Viața sentimentală a lui Rembrandt este, în definitiv, destul de anodină. Mai mult ca sigur că artistul ar fi legitimat legătura cu Geertje sau - mai ales - cu Hendrickje, care i-a dăruit un copil, dacă o a doua căsătorie nu ar fi implicat serioase inconveniente financiare. În secolul al XVIII-lea, inițial în Franța Regenței, unde moravurile prea rigide nu mai sunt acceptate, apoi în toată Europa, unde emoția și sensibilitatea încep să fie considerate valori pozitive, pictorul nu numai că se complace iarăși în a-și lua unele libertăți față de „virtute", dar și recunoaște, cu o degajare manifestă, că își arogă aceste libertăți. Se bănuiește că libertinajul la care trebuie să consimtă artistul este modest și constituie mai degrabă o poză decât o realitate. Ca dovadă, apariția unui comerț cu imagini „decoltate" înfățișate de pictor și care, în curând, se dovedește rentabil: ședința de poză a unui model feminin într-un loc care seamănă mai mult cu un dormitor decât cu un atelier adevărat, și din care spectatorul înțelege că această ședință nu este decât preludiul unor îmbrățișări erotice. FRAGONARD , Baudouin sau Schall pictează cu plăcere aceste nimicuri galante, cărora gravurile lui Gabriel Jacques de Saint-Aubin sau ale lui Jean-Michel Moreau le dau o largă difuzare. Dar în aceste fleacuri stă semnul unei schimbări a timpului. Un secol mai înainte, bănuind că unul dintre elevi a avut mai mult decât un schimb



JEAN HONORÉ FRAGONARD, *Debuturile modelului*, circa 1778, ulei pe pânză, 52 x 62 cm, Paris, Musée Jacquemart-André.

Portretul pictorului cu soția: o imagine gândită mult timp



Pieter Paul Rubens, *Autoportret cu Isabelle Brandt sub o boltă de caprifoi*, 1609, ulei pe pânză, 174 x 143 cm, München, Alte Pinakothek.

În secolul al XVII-lea, artiștii își pictează frecvent autoportretul, ocazie de a experimenta noi modalități stilistice, dar și de a afirma un stil de viață, un mod de existență, care este și o imagine socială. Este în general cazul autoportretelor văzute în cadrul unui grup (colaboratori de atelier, prieteni, concetățeni, mecena) și în cuplu, unde pictorul se reprezintă cu soția.

Rubens și Isabelle: un cuplu bogat, foarte potrivit

Cu ocazia primei sale căsătorii cu Isabelle Brandt, în toamna lui 1609, flamandul Pieter Paul Rubens (1577–1640) se reprezintă împreună cu tânăra sa soție în cadrul simbolic al unei grădini (grădina dragostei), primăvara (anotimpul tinereții, al fericirii), sub o boltă de caprifoi, unde umbra dulce este străbătută de parfumul amețitor al florilor (simbolul unui atașament durabil). Hainele frumoase pe care le poartă tinerii (fără îndoială costumele de nuntă), îndrăzneala culorilor (ciorapii oranj ai lui Rubens), delicatețea dantelelor (scumpe și abundent etalate) vorbesc despre grija lor de a plăcea și despre starea lor materială foarte bună. Pictorul ține neglijent o sabie deși, în acel moment, nu avea dreptul să o facă, aceasta fiind



Rembrandt,
Autoportret cu Saskia,
numit și *Autoportret în rolul fiului risipitor*,
circa 1635–1639,
ulei pe pânză, 161 x 131 cm,
Dresda, Staatlichen Kunstsammlungen.

apanajul nobililor: el își afirmă astfel aristocrația talentului. Tandrețea soților este exprimată rezervat, dar nu mai puțin manifest. Isabelle și-a pus ușor mâna pe mâna dreaptă a lui Pieter Paul, acesta s-a așezat cu dezinvoltură pe brațul băncii, plasându-se astfel mai sus decât femeia, semn de protecție și de blândă autoritate. Soții privesc cu încredere spre spectator, altfel spus spre viitor.

Rembrandt și Saskia: petrecere în doi

Un sfert de secol după ce Rubens și-a făcut portretul cu Isabelle, olandezul Rembrandt (1606–1669) se reprezintă la Amsterdam, puțin după căsătoria sa (care a avut loc în 1634) cu Saskia. El alege să se înfățișeze într-un interior: o cârciumă sau o casă de prostituție mai degrabă decât locuința cuplului. Protagoniștii sunt văzuți din spate, chiar dacă au capul întors spre spectator. Rembrandt râde, poză lipsită de noblețe, ridicând un pahar (de bere) în cinstea noastră, ca și cum ne-ar invita să participăm la sărbătoare. Și el are alături o sabie – mai curând aceea a unui spadasin, băiat rău mereu pus pe scandal, decât emblema unui nobil. Saskia i s-a așezat pe genunchi, cu mâna liberă el mângâind-o pe spate, mai jos de talie. O pasăre umplută așteaptă să fie mâncată; Rembrandt a reprezentat fericirea vieții în cuplu din perspectiva plăcerilor simțurilor și nicidecum în funcție de o reușită socială și de un viitor de construit, așa cum o făcuse Rubens. Alegerea este paradoxală, în mod deliberat scandaloasă în contextul puritan al foarte protestantului Amsterdam.

de ocheade cu o tânără care îi poza nud, Rembrandt îi dăduse pe amândoi afară din atelier. Mitologia pictorului cu moravuri lejere se cristalizează în Secolul Luminilor în jurul personalității lui François Boucher, pe care Diderot îl acuză că „și-a petrecut viața cu prostituate de cea mai joasă speță" și chiar că a fost proxenet, oferindu-și prietenilor soția – sau, în orice caz, dezbrăcând-o fără rușine în tablourile sale – și recomandându-i lui Ludovic al XV-lea ca amantă un foarte tânăr model, o fetiță de treisprezece ani (Miss O'Murphy, pe care unii au recunoscut-o în *Odalisca blondă*). Realitatea este foarte diferită: amator de petreceri, având intrare liberă la Operă, prieten cu favorita regelui, madame de Pompadour, Boucher, cu certitudine, nu disprețuia plăcerile – cele ale societății, cele culinare și cele ale simțurilor – dar căsătoria sa nu a fost afectată de vreun scandal, artistul crescându-și fiul și cele două fiice aparent într-o perfectă armonie.

Un model: artistul savant

După ce imaginea geniului care scandaliza s-a schimbat cu aceea, mai puțin impunătoare, dar mai aducătoare de liniște, a omului serios și moderat, artistul nu se oprește din drum: instruit, el vrea – mai sistematic decât în secolul al XVI-lea – să fie un savant reputat. Formația sa inițială îl ajută în această întreprindere pentru că pictorul sau sculptorul are în general, în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, o cultură școlară mai consistentă decât cea a predecesorilor.

O formație finalizată mai bine

Într-adevăr, ierarhia socială se modifică sensibil în această perioadă. Fără îndoială, numărul artiștilor fii sau nepoți ai acelora care practică meșteșuguri artistice cu multă măiestrie rămâne însemnat. Le Sueur, Vouet, Subleyras, Boucher etc. continuă, cu un succes incomparabil mai mare, meseria tatălui lor, așa cum o fac și Jacques Sarrazin, fiu de tâmplar, sau Bernini, fiu de sculptor. Alți artiști provin în general din mediul meșteșugăresc și din *bottega*: Rembrandt este fiu de morar, La Tour fiu de brutar, tatăl lui Vermeer exercită un timp meseria de hangiu după ce fusese țesător, cel al lui Fragonard este vânzător într-un magazin de mănuși din Grasse, apoi vinde articole de mercerie la Paris, părintele lui Watteau construiește acoperișuri, iar Chardin este unul dintre cei nouă descendenți ai unui fabricant de bile de joc.
Dar acești artizani, adesea mai puțin modești decât erau părinții precursorilor lor și posedând mai multe bunuri, își încurajează copiii să-și prelungească studiile. La Leyda, Rembrandt frecventează școala latină, apoi timp de câteva luni, Secția de Litere a Universității. Vermeer, la Delft, după ce a învățat să scrie și să citească la școala din cartier, urmează de la nouă sau zece ani cursurile unei modeste academii de desen și pictură ținute de un pictor catolic local, unde primește o instrucție teoretică. El nu își începe cu adevărat ucenicia decât în 1644 sau 1645, adică la treisprezece sau paisprezece ani și atunci la un pictor din oraș.
Dar mai ales, numeroși pictori și sculptori nu mai fac parte din mediul ce ar putea fi calificat drept „burghez", unde copiii sunt determinați să urmeze studii clasice până la o vârstă relativ înaintată. Așa se întâmplă, la sfârșitul secolului al XVI-lea, cu Rubens și Poussin. Primul, fiul unui judecător municipal exilat pentru rațiuni politice la Köln – unde artistul își petrece cei dintâi ani – se formează inițial în casa părintească, unde învață, în afară de flamandă, limba sa maternă, și germana, pe care o vorbește la nevoie, franceza și latina. După moartea tatălui, întors la Anvers împreună cu mama sa, urmează de la zece la treisprezece ani și jumătate cursurile lui Rumboldus Verdonck, cea mai bună școală din oraș. Acolo, dobândește o cultură școlară excelentă, își perfecționează cunoștințele de latină și de științe umaniste în general, obișnuindu-se să citească și să recite din autorii clasici – Cicero, Vergiliu, Terențiu sau Plutarh. Își desăvârșește educația ca paj în serviciul unei prietene a mamei sale, contesa de Lalain, născută prințesă de Ligne-Arenberg. Timp de un an, trăiește la castelul din Audenarde, experiență scurtă, dar suficientă pentru



a-l învăța uzanțele mondene. Abia atunci, și fără îndoială din vocație personală mai mult decât la insistențele mamei, alege să devină pictor. La cincisprezece ani, își începe ucenicia lucrând în două ateliere, înainte de a-și desăvârși formația pe lângă pictorul catolic Otto Venius, pe care-l părăsește după împlinirea vârstei de douăzeci și trei de ani.
Cât despre Poussin, acesta se naște în Normandia, la Andelys. Fiul unui fost căpitan din armata lui Henric de Navara, de „familie nobilă", dar „cu avere puțină", și al unei tinere văduve măritate prima dată cu un procuror, el este singurul copil al cuplului, care trăiește suficient de confortabil pentru a-l trimite într-un, se pare, colegiu iezuit înființat de curând la Rouen. Acolo, Poussin dobândește, în afară de cunoașterea literaturii antice, deprinderea de a scrie într-un stil elegant plin de înflorituri. Tot acolo, poate, își descoperă adevărata vocație în orele de desen predate elevilor. Studiile clasice le continuă, fără îndoială, până la clasa de retorică, urmată de obicei către șaisprezece sau șaptesprezece ani, dacă nu cumva își părăsește profesorii ceva mai devreme, la cincisprezece ani. Îl aflăm asistentul lui Quentin Varin, un pictor de origine picardă care lucrează în Normandia prin anii 1612: încă de atunci s-a decis să fie pictor și, fără a-și preveni familia, pleacă pe neașteptate să studieze la Paris.

Un ideal de erudiție

Evoluția sugerată de exemplele lui Rubens și Poussin nu marchează decât o tendință, în mica lume a artiștilor coexistând situațiile cele mai diverse. În Franța, în veacul al XVII-lea, se întâlnesc la fel de bine un Pierre Pointel, peisagist subtil și analfabet, și un Charles Du Fresnoy, pictor celebru care citește grecește și compune versuri în latină. Este clar însă că amatorii de artă apreciază mai mult talentele savante decât geniile lipsite de cultură: mai mult ca niciodată societatea timpului cere de la artist nu numai har, ci și cultură și capacitatea de a se exprima elevat.
De altfel, din ce în ce mai mulți pictori și sculptori țin să se conformeze acestui model ideal, artistul erudit. Pe de o parte, își sporesc eforturile pentru a-și lărgi cunoștințele, încercând să producă opere cu o manifestă ținută intelectuală și științifică; pe de alta, ei înșiși în autoportrete sau biografii lor, acționând ca apologeți, acreditează despre artiști o imagine care le pune în evidență mai cu seamă calitățile de intelectuali și învățați.
Pentru pictorii de cultură, RUBENS și Poussin reprezintă, în Flandra și în Franța, tipul de eroi. Despre primul, anecdotele se înmulțesc descriindu-l la lucru în atelierul său din Anvers – simbolic decorat, pe fațadă și pe zidul către grădină, cu statui ale lui Marte, Jupiter, Junona și Vesta și cu busturi de filozofi – și citind din autorii antici.


Fațada atelierului lui Rubens.



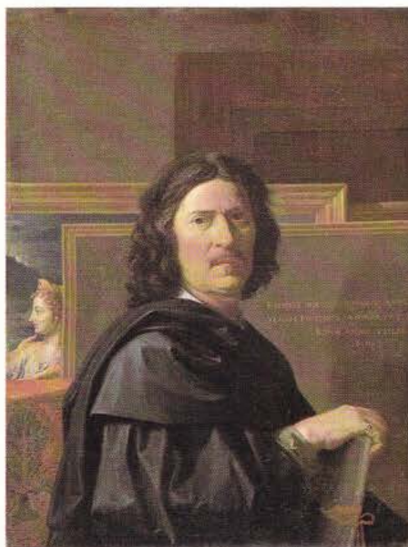
NICOLAS POUSSIN, *Inspirația poetului*, circa 1630,
ulei pe pânză, 184 x 214 cm, Paris, Luvru.

Mai târziu o poveste asemănătoare a circulat în legătură cu sculptorul Canova. Se spunea că, într-o zi, pe când flamandul locuia la Mantova, ducele Vicenzo Gonzaga a intrat pe neașteptate în atelierul pictorului și l-a găsit recitând din Vergiliu. Pentru a-l pune la încercare, i s-a adresat în latină, iar Rubens i-a răspuns în aceeași limbă, dovedind astfel că o stăpânea bine.

Povestirile despre Poussin nu sunt la fel de explicite în legătură cu dragostea lui pentru literatura antică. Dar cultura lui, deși mai puțin ostentativă, nu este nici mai puțin vastă, nici mai puțin reală. Tânărul normand, care sosește la Paris în 1613, fără nici un dubiu, se împrietenește cu doctori, arhitecți, matematicieni - savanți capabili să-l învețe ceea ce nu știa la vremea aceea referitor la anatomie și perspectivă. La Roma, unde se instalează, aproximativ doisprezece ani mai târziu, își completează cunoștințele în aceste domenii studiind geometria și optica cu ajutorul scrierilor călugărului Matteo Zoccolini, iar pentru structura corpului uman luându-și ca ghid *Zidirea corpului omenesc* de Vésale și făcând disecții sub îndrumarea chirurgului Larcher. În plus, în capitala pontificală, îl cunoaște pe foarte cultivatul mecena Cassiano Dal Pozzo, sau Chevalier du Puis, un bărbat care nu este decât cu șase ani mai în vârstă și care îl ajută să-și finalizeze inițierea în mai multe domenii ale erudiției. Pentru Cassiano, Poussin copiază, împreună cu alți artiști, vestigiile Romei antice, experiență decisivă care îl poartă până în inima arheologiei. Tot pentru Cassiano, Poussin pictează păsări (vulturi, struți etc.), elemente ale unei lucrări picturale mai vaste care ar fi trebuit să ilustreze un tratat de clasificare ornitologică. Mecena îl pune să citească *Tratatul despre pictură* al lui Leonardo da Vinci, copiat de el însuși în vederea publicării și pentru a cărui ilustrare îl roagă pe Poussin să execute desene - decepționat de conținut, pictorul va trage concluzia că „tot ce este bun în această carte se poate scrie pe o singură foaie, cu majuscule". În fine, Cassiano îl introduce în mediul exclusivist din Accademia dei Lincei, un cerc

Cele două autoportrete ale lui Poussin





Nicolas Poussin, *Autoportret*, 1649, ulei pe pânză, 78 x 65 cm, Berlin, Staatliche Museum, Gemäldegalerie (stânga) și *Autoportret*, 1650, ulei pe pânză, 98 x 74 cm, Paris, Luvru (dreapta).

Poussin, pregătit să asimileze și să-și însușească o cultură vastă, pare să se fi considerat investit cu o misiune: să reprezinte în ochii contemporanilor faimosul model al pictorului savant, a cărui figură ideală trebuie transmisă posterității. Pictor-scriitor, pentru că un condei întărește prestigiul unei pensule, el visează pentru o clipă să scrie un tratat de pictură, dar se mărginește la sfârșit, de-a lungul unei corespondențe stufoase, să emită sugestii despre mijloacele și scopurile artei sale. Autor de tablouri istorice, de alegorii și, mai târziu, de peisaje, consimte, la sfârșitul vieții, să-și facă de două ori autoportretul, la stăruința unor fideli protectori și împins, probabil, de dorința de a lăsa despre el imaginea care îi convine.

Un om măreț

Cele două autoportrete sunt executate la vârsta de cincizeci și șase de ani. Amândouă, pictate într-o gamă sobră de brunuri și negruri, înfățișează un bărbat cu obrazul rotund, cu mustața frumos aranjată, cu părul până la umeri despărțit de o cărare, îmbrăcat într-o togă neagră care îl face să semene cu un magistrat sau cu un profesor universitar. Expresia chipului, ușor surâzător în portretul de la Berlin, este austeră în pictura de la Luvru.

„Bucătăria" secretă a picturii

Fapt remarcabil, în fiecare din cele două autoportrete, pictorul nu se reprezintă cu pensula și paleta; nu se arată nici în fața pânzei pe care se pregătește să o execute. În primul tablou, Poussin pozează cu un tub pentru creion într-o mână, o carte despre lumină și culoare în cealaltă (pe cotor se poate citi *De lumine et colore*), în fața unui basorelief ornamentat cu o ghirlandă purtată de doi copilași. În tabloul de la Luvru, ține în mâna dreaptă un caiet cu desene; pare să se afle într-o debara a atelierului, în fața pânzelor care, toate, sunt terminate și chiar puse în ramă. Se vede că artistul este îngrijorat și nu vrea să fie surprins în timp ce lucrează – în „bucătăria" în întregime materială a pigmenților pe care îi pune pe pânză. Din activitatea sa nu sugerează decât fazele prealabile: primul flash este cel furnizat de desen, apoi de știința fenomenelor vizuale pe care se sprijină opera (tratatul *De lumine et colore*). Iar din opera însăși, el nu arată decât produsul finit: pânzele terminate, mai degrabă decât picturi în curs de execuție.

de erudiți cu idei libere și eretice, ale căror experiențe îi influențează celebrul tablou *Inspirația poetului*, imn postum adus, probabil, tânărului poet Giambattista Marino, supranumit Cavalerul Marin, membru al Academiei până la dispariția sa prematură.

O nouă concepție despre opere

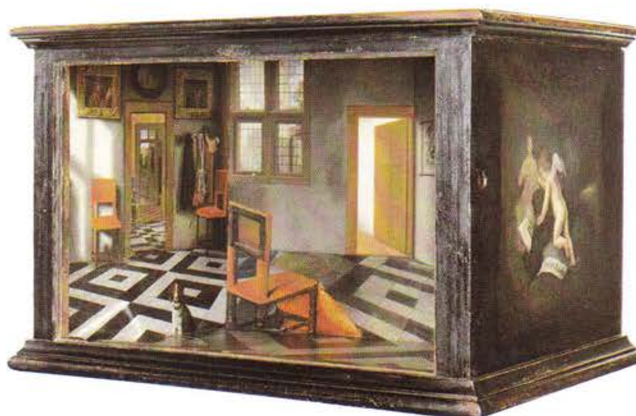
Cum era de așteptat, această concepție despre pictura care trebuie să exprime mai cu seamă spiritualul decât materialul influențează stilul artiștilor și modul în care ei prezintă conținutul operelor. Tablourile lui Poussin relevă un strat pigmentar foarte subțire și mai degrabă uscat, fără nici o împăstare sau aglomerări uleioase, iar traseul contururilor este extrem de precis, fiecare operă fiind precedată de schițe foarte amănunțit desenate; nimeni nu poate avea sentimentul, în fața acestor opere, că ele au fost elaborate în grabă, într-un impuls de moment și în viteza gestului.

Subiecte mai savante

La rândul lui, subiectul tablourilor este conceput în așa fel încât să pună în valoare un conținut intelectual vast. Să picteze natura nu-i este de ajuns lui Poussin: refuză să fie portretist, nu se cunoaște nici o natură moartă făcută de el, iar peisajele pe care îi place să le picteze în ultimii ani ai vieții își ascund motivația sub pretexte alegorice *(Cele patru anotimpuri)* sau mitologice *(Peisaj cu Orion orb)* care acceptă introducerea de personaje în natură.
Tendința către punerea în valoare a conținutului intelectual al picturii explică de asemenea înmulțirea operelor savante, reprezentări care își extrag subiectul din legende și fabule erudite sau din alegorii pe care secolul al XVIII-lea le gustă în mod deosebit. În această epocă, pictorul se consideră nedemn de misiunea sa dacă așteaptă de la comanditar (cum o făceau deseori predecesorii lui) să-i indice cum să trateze un subiect. Propria sa cultură trebuie să-i spună aceasta. Nimic nu-i interzice în schimb să consulte cărți. De acum, în bibliotecile pictorilor, se găsesc cu regularitate lucrări destinate să le hrănească erudiția, uneori insuficientă: *in folio* voluminoase, ale căror gravuri reprezintă surse de inspirație vizuală, dicționare sau tomuri savante furnizând subiecte mitologice, precum și repertorii de simboluri cu interpretarea lor, chei indispensabile pentru a imagina alegorii, în același timp savante și pe înțelesul publicului instruit.

Știința perspectivei

Convingerea că de-acum încolo spiritul trebuie să lumineze mâna se vădește de asemenea în compunerea operelor, fie că este vorba de spațiu sau de tratarea corpurilor. Astfel, perspectiva este mai mult ca niciodată regina organizării tabloului. Unii artiști dezvoltă o pasiune care merge până la obsesie pentru această disciplină. În



SAMUEL VAN HOOGSTRATEN, *Cabinet de optică și, în perspectivă, interiorul unei case olandeze,* circa 1662–1665, lemn, panoul exterior al cutiei 58 x 88 x 63,5 cm, Londra, National Gallery.

O CARTE DE EMBLEME PENTRU ARTIȘTI: *ICONOLOGIA* LUI CESARE RIPA

Iconologia **italianului Cesare Ripa (1560–1645) este una dintre cele mai prețioase lucrări pe care artiștii care erau preocupați să practice o pictură erudită puteau să o consulte.**

Un dicționar de simboluri

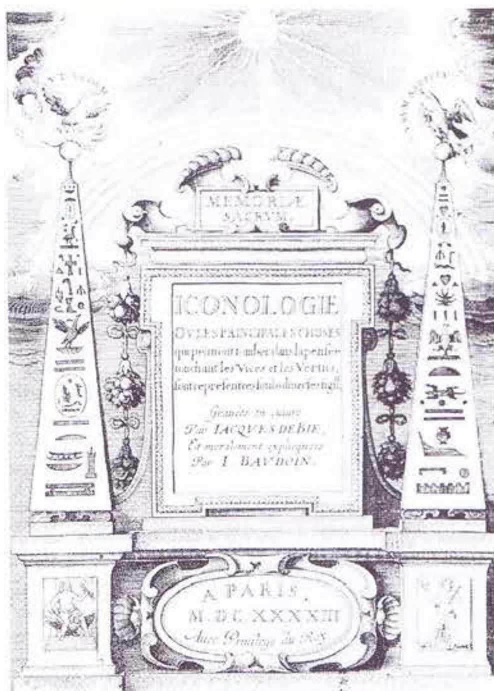
În tradiția tratatului *Hieroglyphica* de Horapollo (1505) și a „cărților de embleme" publicate în Italia secolului al XVI-lea de Pietro Valeriano și André Alciat (*Emblemata*, 1531), Cesare Ripa elaborează un dicționar alfabetic care propune codificarea simbolurilor sau alegoriilor pornind de la tradiția creștină, de la mitologia greacă și romană și de la civilizația Renașterii. Fiecare articol enumeră elementele care compun simbolul și le explică; el menționează variantele iconografice posibile și însoțește descrierea printr-o ilustrație.

Muzica, o Virtute

Astfel, Muzica este definită și arătată ca o „femeie care privește cu atenție cartea deschisă pe care o ține în mână, având în cealaltă o pană ca să corijeze notația muzicală." Ea trebuie să aibă la picioare „o lăută, o violă și naiuri pentru a le acorda în armonie cu vocea omenească." Alt exemplu: „Virtutea este reprezentată în general printr-o tânără frumoasă și atrăgătoare, având aripi pe spate, o lance în mâna dreaptă, în stânga o coroană de laur și un soare revărsându-și razele pe frumosu-i sân. Ea este înfățișată tânără, pentru că nu îmbătrânește niciodată și pentru că vigoarea sa, care crește din zi în zi, durează cât viața omului."

Un succes important și de durată

Publicată prima dată – fără ilustrații – în 1593, împodobită cu planșe gravate începând cu ediția din 1603, *Iconologia* a cunoscut foarte repede un imens succes. Scrisă mai întâi în italiană, adică în limba vorbită de aproape toți pictorii care locuiseră o perioadă la Roma, ea a fost rapid tradusă în multe alte limbi, oferind artiștilor modele prețioase pentru a crea abstracții. Utilizată până în secolul al XIX-lea (Delacroix), cartea a fost după aceea uitată. Istoricul francez Emile Mâle, specialist in iconografie, a redescoperit-o în anii 1920.



JACQUES DE BIE, frontispiciu la *Iconologia*, ediția franceză din 1653 de I. Baudoin, Paris, colecție particulară.



CESARE RIPA, *Virtutea*, planșă din *Iconologia*, ediția franceză din 1644 de Guillemet, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

Franța clasicismului, gravorul Abraham Bosse, profesor de perspectivă la Academia Regală de Pictură și Sculptură, apoi fondatorul propriei sale școli de perspectivă, înmulțește tratatele științifice și satirele îndreptate împotriva colegilor săi mai relaxați în privința studiului, pentru a susține un mod de abordare a artei în întregime matematic. Titlurile lucrărilor sale – *Maniera universală a domnului Desargues de a practica pe scurt perspectiva ca în geometrie* (1648) sau *Pictorul convertit la reguli precise și universale în artă* (1667) – spun destule despre sobrietatea conținutului și despre caracterul științific al planșelor care ilustrează teoriile.

În Olanda secolului al XVII-lea, rezultatele cercetărilor optice și geometrice, întreprinse de o comunitate științifică extrem de cosmopolită, își găsesc la rândul lor ecoul în opere cu o perspectivă complexă. La Dordrecht, Samuel van Hoogstraten, la Delft, Gerard Houckgeest și Carel Fabritius pictează uimitoare peisaje panoramice sau vederi de interior care presupun utilizarea de instrumente științifice, precum sistemul de lentile sau camera obscură *(camera oscura)*. Un alt pictor din Delft, marele Vermeer însuși, folosește și el acest aparat, o cutie având în lateral o deschidere minusculă prin care este lăsată să treacă lumina venind de la scena plasată în fața orificiului – altfel nu s-ar putea explica anumite efecte vizuale evidente în tablourile lui, stropii de culoare care subliniază reflexele de lumină sau contururile estompate ale unor obiecte care par să scape vederii în adâncime a câmpului.

Anatomia și pasiunile

Reprezentarea corpului este o altă ocazie pentru artiști de a face caz de știință. „Mașina umană" trebuie cunoscută de ei până la cele mai intime resorturi. Din ce în ce mai frecvent, pictorii și gravorii sunt solicitați să elaboreze ilustrații pentru atlase de anatomie și sunt oricând gata să o facă. Pe măsură ce înaintăm în timp, un mare număr dintre aceste atlase au nu numai o vocație medicală, dar și artistică: sunt destinate să intereseze, să impresioneze un public de curioși și, mai cu seamă, să servească viitorilor artiști, dar și celor confirmați, ajutându-i să-și construiască personajele cât mai corect. Imaginile care înfățișează ateliere, cu începere din secolul al XVII-lea, comportă în mod regulat schelete, dovadă că disciplina anatomiei, sau anatomia artistică, face de acum înainte parte din cultura indispensabilă unui artist demn de acest nume. Dar știința figurii umane este și aceea a emoțiilor. Corpul uman este teatrul în care se manifestă „pasiunile sufletului" prin gesturi, prin expresii, iar munca artiștilor constă în a le descifra și a le restitui cu ajutorul penelului și al dălții. Dincolo de meșteșug se naște o disciplină, fizionomia, care se pretinde riguroasă, iar artiștii sunt, dacă nu inventatorii, cel puțin vulgarizatorii ei. Influențat de tratatul tipografului napolitan Giambattista della Porta și de teoriile medicului francez Marin Cureau de la Chambre, LE BRUN, pictorul oficial al lui Ludovic al XIV-lea, propune astfel un program sistematic de decodare a



CHARLES LE BRUN, *Schiță fizionomică, comparație între capul unui om și cel al unui măgar*, desen, Paris, Luvru, Cabinetul de desene.

expresiilor – fie comparând structura capului și, în particular, pe cea a feței unui om cu aceea a unui animal, fie stabilind un adevărat alfabet al mișcărilor chipului, care asociază fiecărei emoții o contracție specifică a mușchilor faciali, în special a acelora care pun în mișcare sprâncenele.

Nașterea Academiei

Preocuparea artiștilor din secolul al XVII-lea pentru afirmarea nobleței activității lor are și consecințe instituționale. Cultivați, ireproșabili din punct de vedere al comportamentului, sau încercând să fie, pictorii și sculptorii au de acum înainte o ambiție: să consacre ruptura care îi desparte de lumea meșteșugărească, pe care o consideră grosolană și necultivată.

Cererea domnului Charmois

La sfârșitul secolului al XVII-lea, în Franța, distincția între cele două grupuri în privința alegerii vocabularului se sprijină pe *Dicționarul* lui Furetière, unde „pictorul care folosește culorile artistic pentru a reprezenta toate felurile de obiecte" este opus celui „care mâzgălește pictând grosolan cu pensula, acoperind cu culoare un perete, un panou". Marea lucrare a lui Furetière, exclus din Academia Franceză în 1685, a fost publicată treizeci și șase de ani după înființarea Academiei de Belle-Arte, diferența pe care el o stabilește între tehnicienii culorii și artiști – în sensul real al termenului – având o legătură certă cu apariția acestei instituții.
În 1648, într-adevăr, este înființată la Paris Academia Regală de Pictură și Sculptură (Académie royale de peinture et de sculpture), la treisprezece ani de la fondarea Academiei Franceze, consacrată literaturii. Confirmat de Ludovic al XIV-lea printr-o scrisoare parafată, statutul noii instituții substituie corporației, victorioasă din timpul Evului Mediu, un mod de organizare în totalitate nou pentru profesiunile de pictor și de sculptor. De acum înainte, cei care vor să se consacre uneia dintre aceste meserii sunt scutiți de ucenicia artizanală și de obligația de a se înscrie într-o ghildă.
Aceasta înseamnă că, la Paris cel puțin (căci noile reglementări nu sunt valabile la început decât în capitală), un tânăr, indiferent de origine și chiar fără o ucenicie pe lângă un meșter parizian, poate accepta o comandă, în timp ce înainte dreptul de a picta sau a sculpta era rezervat parizienilor, fii de pictori sau sculptori de cele mai multe ori, formați de șefii atelierelor din capitală și înscriși în corporație. Smulsă tânărului rege sau, mai curând, Consiliului de Regență de o portavoce din afara profesiei, Martin de Charmois, un aristocrat amator de artă, această extraordinară transformare răspunde revendicărilor unui număr mare de pictori și sculptori veniți la Paris din provincie sau din străinătate, foarte deciși să nu se lase „persecutați" sau „oprimați" (acestea sunt cuvintele folosite de Charmois în cererea sa) în carieră de reglementări corporatiste dintr-o altă epocă, cu scopuri în principal protecționiste.

„Libertatea redată artelor", sau sfârșitul corporației

De la începutul secolului al XVII-lea, într-adevăr, un conflict extrem de dur îi opune pe practicienii formați după regulile tradiției artizanale pariziene artiștilor veniți din afară. Tensiunea este amplificată de centralizarea accentuată a regatului, care are ca efect concentrarea în capitală a comenzilor de opere de artă, adică acolo unde își au reședința regele și Curtea; în prima jumătate a secolului al XVII-lea, nu numai artiștii din provincie, dar și pictorii și sculptorii fugiți din țările nordice căzute pradă frământărilor religioase vor să-și încerce șansa la Paris. Pentru a ocoli interdicția de a-și practica meseria, străinii au la dispoziție două modalități. Pe de o parte, se instalează în cartiere sau așezăminte monastice care, tradițional, se bucură de libertăți mai mari, și nu în cartierele din Parisul *intra muros*, unde nu-și puteau



PIETER PAUL RUBENS, *Naşterea lui Ludovic al XIII-lea*, 1622–1625, ulei pe pânză, 394 x 727 cm, Paris, Luvru.

deschide un atelier funcţional; în anii 1620, la ordinele Mariei de Medici, decoraţia Palatului Luxembourg este în felul acesta încredinţată flamanzilor (printre care şi Rubens), nemţilor şi elveţienilor stabiliţi în *faubourg*-ul Saint-Germain-des-Prés. Pe de altă parte, ei solicită şi obţin dispense sub formă de „brevete", care îi autorizează să nu se afilieze unei corporaţii. Asemenea scrisori le permit, de exemplu, fraţilor Le Nain să lucreze în capitală, chiar dacă aceştia se stabilesc, dintr-o prudenţă excesivă, în Saint-Germain-des-Prés – adică în afara ariei geografice unde se aplică regulile corporaţiei. Înmulţirea acestor dispense acordate cu titlu gratuit, pe măsură ce nevoile de fast ale Curţii se amplifică, suscită mânia celor înscrişi în corporaţie. În 1614, o dată cu reunirea stărilor generale, acestea cer revocarea tuturor libertăţilor acordate pictorilor şi sculptorilor care nu sunt parizieni. Drept urmare, corporaţia poate anula dispensele care permiteau artiştilor neînscrişi şi care nu parcurseseră etapele cerute să-şi execute în mod liber profesia.

Crearea Academiei vine deci să rezolve o problemă care devenise stringentă în decursul secolului: existenţa a numeroşi artişti care-şi practicau meseria într-un cadru aflat la limita legalităţii şi revendicările confraţilor acestora parizieni care se considerau lezaţi. Pentru că textul care pune bazele Academiei stabileşte că artiştii nu trebuie să facă parte din nici o corporaţie pentru a putea lucra liber în capitală, noua instituţie îşi ia ca deviză *Libertas artibus restituta* (Libertatea redată artelor). Dar Academia nu înseamnă şi dispariţia ghildei pariziene a pictorilor, care, urmărind să aibă aceeaşi respectabilitate ca şi instituţia regală, se botează Academia Sf. Luca şi supravieţuieşte sub acest nume până în 1776. În secolul al XVII-lea, şi chiar şi în cel de al XVIII-lea, ea numără printre membrii săi personalităţi remarcabile: Vouet, bolnav în momentul creării Academiei Regale şi respins de aceasta, este numit „prinţul" ei de la sfârşitul anului 1648 şi până la moartea sa, în iunie 1649; Chardin face parte din ea încă din anii 1724–1729, înainte de a fi primit în Academia Regală. Inevitabil însă, prestigiul ghildei scade considerabil, iar artiştii care fac parte din ea se mărginesc, în majoritatea cazurilor, să execute comenzi private de importanţă redusă.



O „lecție" educativă în întregime nouă

Dincolo de rațiunile circumstanțiale care îi explică înființarea, nașterea Academiei Regale de Pictură și Sculptură este un act pozitiv: ea propune o soluție de fond care armonizează noile preocupări ale artiștilor cu formația lor. În mod real, apariția Academiei bulversează întregul sistem educațional existent, substituind ucenicia pe lângă un meșter cu un amestec de formație tehnică (în atelierele care funcționau pe atunci ca școli private) și pedagogie teoretică (la Academie).
Mai întâi și mai cu seamă, instituția se vrea a fi o școală și un centru de reflecție. În mod simbolic, ea exclude dintre funcțiile sale orice introducere în aspectele tehnice ale artelor pentru care își pregătește elevii: tinerii artiști sunt invitați să caute să se inițieze oriunde în altă parte decât între pereții săi în mânuirea pensulei sau a dălții de sculptor. La Academie, viitorii practicieni, selecționați și care plătesc o taxă de înscriere, vin să învețe să deseneze. Reuniți în clase și ajutați de sfaturile și corecturile profesorilor – ei înșiși membri ai Academiei – elevii copiază la început cartoanele marilor maeștri, apoi gipsuri, pentru a aborda abia la sfârșit nudul masculin după un model viu, sau academia, femeilor interzicându-li-se, din motive de decență, să pozeze până la sfârșitul veacului al XVIII-lea. Începând din 1689, progresele sunt estimate prin examinări lunare și prin concursuri trimestriale unde cei care ocupă primele locuri primesc medalii.
Academia asigură elevilor o educație teoretică. Până în 1749, când se deschide Școala Regală de Arte Protejate, veritabila matrice a viitoarei Școli de Belle-Arte care se va naște o dată cu revoluția, cu un program sistematic de studii, educația oferită de Academie se limitează în principal la lecții de perspectivă, de geometrie și anatomie. Acestora li se adaugă, din 1654, conferințe lunare deschise publicului,



MICHEL HOUASSE, *Academia de desen*, 1715, ulei pe pânză, Madrid, Palacio Real



NICOLAS LOIR, *Alegoria înființării Academiei Regale de Pictură și Sculptură*, numită și *Evoluția artelor desenului în Franța sub domnia lui Ludovic al XIV-lea* sau *Minerva și Artele*, 1666, ulei pe pânză, 141 x 185,5 cm, Musée National du Château de Versailles.

cu ocazia cărora academicienii expun principiile care guvernează, după părerea lor, pictura și sculptura.
Insuficiente fără îndoială din punct de vedere pedagogic, aceste conferințe permit introducerea teoriei în formația artiștilor - și în aceea a gustului public. De asemenea, Academia nu este privită cu admirație doar ca instrument al „redării libertății pictorilor", ci și ca „instituție care a permis artei să triumfe asupra ignoranței". De aceea, în 1666, pictorul Nicolas Loir își susține candidatura la postul de academician printr-o lucrare de recepție a cărei temă este ALEGORIA ÎNFIINȚĂRII ACADEMIEI REGALE DE PICTURĂ ȘI SCULPTURĂ SAU EVOLUȚIA ARTELOR DESENULUI ÎN FRANȚA SUB DOMNIA LUI LUDOVIC AL XIV-LEA : zeița Înțelepciunii, Minerva, cu ajutorul Renumelui, susține portretul regelui și îl arată Picturii și Sculpturii, două tinere femei pe care Timpul, geniu înaripat, vine să le elibereze de vălul Ignoranței. În partea de jos a tabloului, la stânga, două nuduri masculine - personificări ale Ignoranței, desigur - se îndepărtează în mare grabă.

IERARHIA GENURILOR, IERARHIA ARTIȘTILOR

Apariția conferințelor academice are o importanță considerabilă: pentru prima dată, un corp de doctrine propun artiștilor și clienților lor potențiali un ideal estetic în care toți sunt obligați să se recunoască. Un astfel de sistem convine regalității, lui Colbert care, cu energie, susține Academia pentru potențialul acesteia de a da artei franceze o coerență nouă. Dacă nu se naște din această inovație, clasicismul află însă pentru sine însuși o confortabilă susținere. El devine semnul distinctiv al secolului lui Ludovic al XIV-lea, o ortodoxie la care artiștii sunt în mod firesc obligați să se supună pentru că altfel se văd fie îndepărtați de la comenzile publice, fie obstrucționați de piața privată.

Codificarea: reguli pentru creație

Această ortodoxie are ca primă consecință limitarea libertății artiștilor - acea emancipare pe care, sub alte aspecte, înființarea Academiei căutase să o sporească. În





NICOLAS POUSSIN, *Eliezer și Rebeca*, 1648, ulei pe pânză, 118 x 197 cm, Paris, Luvru.

numele caracterului nobil al picturii, slujitorii ei sunt sfătuiți să nu înfățișeze obiecte umile sau considerate ca ridicole, a căror prezență ar diminua, după opinia rigoriștilor, grandoarea tabloului.

Răspunzând unei analize pe care Philippe de Champaigne o făcuse pânzei lui Poussin ELIEZER ȘI REBECA, Le Brun îl laudă pe pictor pentru că a știut să evite reprezentarea cămilelor, animale interesante, dar prozaice; conform legendei, Rebeca îi răcorește la fântână pe călătorul obosit, dar și pe cămilele lui. Același Le Brun blamează cu altă ocazie compoziția pictorului italian Annibale Carracci unde, în primul plan al unei *Nașteri*, apar un măgar și un bou, „obiecte urâte".

Privind mai atent, doctrina clasică are consecințe decisive asupra valorii de vânzare a tablourilor și asupra respectului care trebuie purtat pictorilor. Pentru prima oară în mod sistematic, academicienii stabilesc că demnitatea subiectului intră în calcul în evaluarea unei opere tot atât cât calitatea execuției. Regulile clasice statuează o adevărată distincție între „genuri", ceea ce determină o riguroasă ierarhie a subiectelor. Așa cum spune secretarul și teoreticianul Academiei André Félibien, „cel care realizează perfect peisaje se situează deasupra celui care nu face decât fructe și scoici. Cel care pictează animale vii este mai de stimat decât cei care nu reprezintă decât lucruri moarte și fără mișcare. Și cum omul este cea mai perfectă lucrare a lui Dumnezeu pe pământ, este sigur că acela care se arată imitator al lui Dumnezeu prin pictarea figurilor umane este mult mai perfecționat decât toți ceilalți [...]. Dar un pictor care face doar portrete nu a atins încă acea înaltă perfecțiune a artei și nu poate pretinde onoarea pe care o primesc cei mai învățați. Pentru aceasta, trebuie să treacă de la reprezentarea unei singure figuri la cea a marilor ansambluri; trebuie să înfățișeze istoria și legendele; trebuie să reprezinte marile acțiuni de felul celor ale trecutului sau subiecte plăcute, cum fac poeții; și, urcând mai mult, trebuie, prin compoziții alegorice, să știe să prezinte sub ascunzișul mitologiei virtuțile marilor oameni și miracolele cele mai demne de a fi cunoscute. Un pictor mare este numit acela care trece cu bine de asemenea încercări."

Strategii și evaziuni

În cadrul instituției academice, această doctrină justifică o rigidă ierarhie: portretiștii și peisagiștii sunt plasați într-o modestă „a doua clasă", în timp ce „generaliștii" – cei care fac pictură istorică – formează „prima clasă". Or, aceasta din urmă este singura care dă acces la funcțiunile de ofițer al Academiei – trezorier, profesor,



CLAUDE LORRAIN, *Ascanio omorând cerbul Silviei*, 1682, 120 x 150 cm, Oxford, Ashmolean Museum.

profesor adjunct, rector, cancelar, director, toate posturi prestigioase, bine remunerate și prevăzute cu diferite avantaje precum ateliere, locuințe, distincții onorifice și pensii.

Nu este de mirare că din acest moment pictorii care practică în realitate alte genuri încearcă cu regularitate să fie primiți în Academie ca pictori istorici. Rigaud, portretistul lui Ludovic al XIV-lea, admis ca academician portretist, în 1687, trage sfori pentru a fi acceptat din nou și devine „pictor istoric și de portrete" în 1700. Această strategie se vădește a fi profitabilă: este numit profesor adjunct în 1702, profesor în 1710 și, din grad în grad, ajunge director al Academiei în 1733. Între timp, primește de la rege o subvenție și este înnobilat cu Ordinul Saint-Michel, favoruri la care un simplu portretist nu ar fi putut accede.

Din punctul de vedere al pieței, doctrina ierarhiei genurilor influențează la rândul ei evaluarea tablourilor. Fără îndoială, cumpărătorii particulari sunt mai puțin sensibili decât Academia la motivele după care trebuie preferate marile compoziții istorice, cu atât mai mult cu cât adesea aceștia nu au nici loc să le expună, nici erudiția care să le permită să le înțeleagă. De cele mai multe ori, ei cer pictorilor fie propriul lor portret, fie naturi moarte, scene de gen și peisaje. Dar prețurile pe care sunt dispuși să le plătească sunt de asemenea mult inferioare, ca echivalență, celor cu care trebuiau recompensate scenele istorice sau alegoriile: costul unei naturi moarte este aproape un sfert din cel al unui tablou „din genul important", iar un portret, gen mai puțin subestimat, îi permite pictorului să câștige „doar atât cât să mănânce".

Aceste decalaje amețitoare îi determină încă o dată pe pictori să apeleze la subterfugii. Pentru a da o valoare mai mare peisajelor sale, CLAUDE LORRAIN pictează sau pune un colaborator să picteze mici personaje care le transformă în compoziții istorice. Tot astfel, pictorii de flori sau de trofee adaugă intenționat în compoziție o lumânare, o clepsidră sau un craniu, care transformă naturile moarte în vanități, ridicându-le la rang de alegorii, genul cel mai apreciat alături de pictura istorică. Manevre asemănătoare le îngăduie pictorilor specializați să aibă un acces mai ușor la Salon, expoziție publică inițial neregulată, dar apoi organizată din doi în doi ani, începând din 1667, de Academie. La Salon, operele sunt regrupate pe genuri, tablourile istorice bucurându-se de cele mai mari favoruri: adesea în libretele (cataloagele)



însoțitoare se observă cum o scenă care se petrece într-o cârciumă este deghizată sub titlul *Chemarea Sf. Matei*, un peisaj văzut pe timp de ploaie, *Potopul*, iar o femeie ținând la piept un bebeluș, *Fecioara cu Pruncul*.

CĂLĂTORIA ÎN ITALIA ȘI INFLUENȚA MODELULUI FRANCEZ

În mod evident, un alt factor care intervine în clasificarea artiștilor este călătoria în Italia.

Primele mari migrații

De la sfârșitul secolului al XV-lea sau în orice caz de la începutul celui de al XVI-lea, în toată Europa, se produce o migrație a artiștilor spre Italia. Un oarecare Jan – care va rămâne anonim – trimis din Olanda la Veneția de protectorul său Frederic cel Înțelept, în 1494; Gaspar Dias, expediat la Roma, în 1520, de regele Portugaliei pentru a se forma pe lângă Rafael și Michelangelo; Francesco da Hollanda, un alt portughez, trimis și el la Roma în 1537; Barthel Behaim, pictor de Curte la München, care sosește în Italia în 1539: acești artiști se numără printre străinii care urmează școala peninsulei. În secolul al XVI-lea, în Flandra, călătoria în Italia constituie o etapă aproape obligatorie în formarea tinerilor artiști; cei care o fac rămân uniți unii cu ceilalți prin legături de prietenie, se regrupează în asociații în țara lor de origine, fiind numiți „romaniști".

La sfârșitul secolului al XVI-lea, amploarea acestui fenomen crește și mai mult. Este rândul Franței să participe din plin. La începutul veacului al XVII-lea, cu mult înainte de înființarea Academiei Regale de Pictură și Sculptură, cea mai mare parte a coloniei franceze stabilite la Roma se compune din tineri veniți să-și desăvârșească formația studiind operele antice și picturile și sculpturile artiștilor italieni contemporani, care au un scop bine determinat – acela de a face o carieră în țara de origine, la capătul a câtorva luni sau ani de studiu, ceea ce unii dintre ei nu vor reuși.

O instituție de pionierat: Academia Franceză la Roma

Dar ceea ce transformă natura călătoriei în Italia este crearea Academiei Franceze la Roma, sau mai curând hotărârea care intervine după câțiva ani de la înființarea acesteia de către Colbert, în 1666. Voiajul la Roma încetează de a mai fi o etapă facultativă și cu o durată variabilă pentru un pictor sau un sculptor cu o minte cercetătoare sau protejat de un mecena îndrăgostit de peninsulă, devenind încoronarea indispensabilă a studiilor oricărui tânăr artist ambițios. Această încoronare, care intervine după lungi ani de lucru în Franța, se traduce printr-un stagiu, ale cărui modalități și durată sunt fixate extrem de precis și prin cvasicertitudinea de a obține la întoarcere comenzi publice, de a face o frumoasă carieră și de a accede la înaltele demnități ale Academiei Regale.



ANTOINE LAFFREY, *Un artist desenând o sculptură antică*, Dijon, Musée des Beaux-Arts.



Pentru cei mai buni dintre studenți, noua instituție, finanțată și dirijată de stat și concepută ca o continuare firească a cursurilor începute la Academia din Paris, este instalată în primul secol și jumătate de existență în Palazzo Mancini, pe Corso. Recrutați în urma unui concurs, cel mai prestigios și cel mai râvnit dintre examenele organizate de Academie, și care poartă numele, corect, de „Premiul Romei", laureații trebuie să treacă prin mai multe selecții succesive: schiță, academie pictată (adică model nud) și, în cele din urmă, un tablou important realizat în decursul mai multor zile „în cameră" (altfel spus, într-un atelier în care candidatul rămâne închis) pe o temă istorică, mitologică sau biblică aleasă *in extremis* de juriul de academicieni.
În secolul al XVII-lea și la începutul celui de al XVIII-lea, laureații pleacă imediat după reușită către Cetatea Eternă, unde trebuie să rămână trei ani, statul suportând toate cheltuielile pe care le comportă această ședere prin acordarea unei burse. Începând din 1749, bursierii petrec în prealabil trei ani la Paris, completându-și formația clasică teoretică și cunoștințele de desen la Școala Regală de Arte Protejate, creată atunci. La Roma, acești pictori și sculptori care au în jur de douăzeci și cinci de ani și în spatele lor, adesea, mulți ani de studii specializate și de practică, se văd încorsetați de o disciplină strictă, cel puțin la începuturile instituției. Funcționari strict ierarhizați îndeplinesc rolul de mentori, dictându-le un program de lucru multă vreme rigid și precis. Esența a ceea ce se așteaptă de la ei, în secolul al XVII-lea, este copierea neîntreruptă a capodoperelor, sarcină austeră care are în ochii fondatorilor un rol dublu: de a-i ajuta pe elevi să-și desăvârșească educația clasică și de a îmbogăți colecțiile statului, fiindcă aceste copii nu aparțin elevilor, ci sunt trimise la Paris. În prima perioadă, Colbert îi scrie astfel rectorului Academiei: „Faceți-i pe pictori să copieze tot ceea ce este frumos la Roma și când i-ați făcut să copieze totul, puneți-i s-o ia de la capăt."
În secolul al XVIII-lea, disciplina nu mai este atât de strictă, iar elevii se bucură de o mai mare libertate. Ei sunt însă notați în continuare la fața locului de directorul Academiei Franceze și obligați să-și trimită operele la Paris pentru a fi apreciate de profesorii-academicieni. Dacă elevi ca Fragonard sau Hubert Robert, care stau la Academia Franceză în a doua jumătate a anilor 1750, își înmulțesc atunci schițele de peisaj în care ruinele ocupă un rol mai important prin sugestia lor nostalgică decât prin informația arheologică, un pictor ca David, laureat al Premiului Romei în 1774 (după mai multe eșecuri succesive), își vede stilul transformându-se în contact cu sculptura clasică și sub influența arheologilor care lucrează la Roma, în special sub aceea a tânărului Quatremère de Quincy, în compania căruia face o călătorie decisivă la Herculanum și Pompei.

Dictatul Antichității, sau febra neoclasică

Importanța călătoriei în Italia este pentru tinerii care vor să facă o carieră punctul comun între diferitele școli artistice europene din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea. În Italia, unde primele Academii iau ființă în veacul al XVI-lea, acest sistem se lovește de lipsa unității politice, care împiedică crearea unei instituții naționale capabile să dea tonul. Natural, artiștii italieni se preocupă, cel puțin la Roma, să întrețină legăturile între cultura clasică și propria lor creație. Departe de a se limita la reproducerea servilă a statuilor, a decorației sau arhitecturii antice, ei se lasă purtați de o viziune imaginativă, precum Giovanni Paolo Pannini, ale cărui compoziții cu ruine îl vor influența pe Hubert Robert sau pe venețianul Piranesi, aflat la Roma, în 1744, la care se va uita David.
Or, astfel de creații nu sunt concepute fără un îndelungat studiu al comorilor Romei sau al altor poli importanți ai arheologiei ca Napoli. De la o generație la alta, și indiferent de naționalitate, povestirile orelor petrecute de artiști în observarea și copierea operelor trecutului se aseamănă considerabil. Joseph-Marie Vien (în a doua jumătate a anilor 1740), David (în a doua jumătate a anilor 1770), sculptorii Houdon



PIRANESI, *Ruinele unei galerii la Villa Adriana din Tivoli*, gravură, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

(la Roma între 1764 și 1768) și Clodion (și el în Italia pe la 1760), bursieri francezi ai Academiei, sunt stimulați de prezența tinerilor condiscipoli străini sau a maeștrilor de renume internațional. Printre cei mai celebri pictori ai Europei, germanul Anton Raphael Mengs, prieten personal al arheologului Winckelmann (autorul unor extrem de importante *Reflecții asupra imitației operelor grecești în pictură și sculptură*, 1755), trăiește la Roma între 1755 și 1761, apoi după 1777, și realizează aici exemplul unei picturi de imitație după Rafael și influențată de Antichitate.
Pictor la rândul său, dar de anvergură mai mică, arheolog și negustor, scoțianul Gavin Hamilton se impune din 1760 cu tablouri de mari dimensiuni și tematică homerică. Răspândite prin intermediul gravurii, reproducerile tablourilor lui difuzează în întreaga Europă o imagine a Antichității revăzută prin prisma clasicismului lui Poussin, care-l va influența pe David mai târziu. Mai tineri și chemați la o celebritate mai mare sau mai mică, suedezul Sergel, englezii Nollekens și Thomas Banks, americanii Benjamin West și Copley, danezul Abildgaard, niște germani, frații Hackert, irlandezul James Barry, elvețianca Angelika Kauffmann și compatriotul ei Johann Heinrich Füssli împărtășesc în timpul sejurului lor roman o aceeași din ce în ce mai mare pasiune pentru arheologie. Sosit în 1767 cu Sergel, suedezul Jan Christian von Mannlich descrie în *Amintirile* sale felul în care își petrecea timpul în Italia: sosit la Roma din Franța, preocupat să uite în beneficiul unui ton mai serios ceea ce învățase de la Boucher, el merge în fiecare dimineață să studieze anatomia, împreună cu sculptorul Houdon, cu chirurgul Séguier sau să deseneze la Galeria Farnese. După-amiaza, împreună cu câțiva pictori englezi prieteni, cutreieră bisericile și colecțiile. Seara, desenează după model la Academia Franceză. Îi admiră pe Annibale Carracci și pe Domeniquino și, dintre maeștri mai vechi, pe Rafael și pe Michelangelo, ale căror opere le copiază cu pasiune pentru a-și însuși secretul stilului lor.

Rezistența la modelul clasic

Loc de referință prin excelență, Roma nu constituie totuși polul exclusiv al vieții artistice italienești, și mulți artiști europeni aleg să se oprească aici doar pentru o vreme, preferând alte orașe, deci alte școli artistice.

Spaniolii și flamanzii

Pentru flamanzi de exemplu, Veneția, Florența sau Napoli sunt locuri de pelerinaj artistic la fel de importante ca și Cetatea Eternă. Dacă Rubens, în Italia, se oprește



DIEGO VELÁZQUEZ, *Venus la oglindă*, circa 1650, ulei pe pânză, 122 x 177 cm, Londra, National Gallery.

pentru o lungă perioadă la Roma, unde copiază cu insistență statui antice și fresce de Rafael și Michelangelo, el nu neglijează nici pictura venețiană modernă, la sfârșitul vieții dezvoltând un adevărat cult pentru Tizian, care îi influențează profund stilul. Velázquez, pe care Rubens îl întâlnește în Spania, este convins de flamand să meargă în Italia, unde este mai marcat de pictura venețiană decât de operele școlii romane renăscute. *VENUS ȘI AMOR* , capodopera sa din deceniul 1640, vorbește pe larg despre datoria sa către Tizian.
Chiar artiștii care trăiesc mai mult timp la Roma nu se arată cu toții pasionați de monumentele trecutului sau de capodoperele secolului al XVI-lea. Van Dyck, care se instalează la începutul anului 1622 în orașul pontifical, înainte de a merge toamna la Veneția, notează într-un carnet de crochiuri ceea ce îl frapează, scene de stradă și costume pitorești. Copiază de asemenea operele unor pictori italieni celebri – dar deja mai mult pe Tizian decât pe Rafael sau Michelangelo. Vestigiile antice îl interesează mai puțin: nu dă niciodată impresia că ar fi tentat să întreprindă un studiu sistematic al lor.

Spania: triumful tardiv al Academiei San Fernando

În unele țări, reușita socială a unor pictori sau sculptori nu este legată tot atât de devreme, cum a fost în Franța sau în Flandra, de întreprinderea unui voiaj în Italia. În Spania, înaintea lui Velázquez, artiștii nu simt nevoia de a ieși din țară, și la Madrid, la începutul domniei lui Filip al IV-lea, nici unul dintre cei șase pictori ai regelui nu face acest pelerinaj. Pentru că situația artei în această țară este de multă vreme diferită de cea din Italia, din Franța sau din Țările de Jos spaniole. Autoritatea Bisericii, mult timp principalul mecena al artiștilor, favorizează menținerea tradiției în detrimentul oricărei experiențe novatoare; ea blochează de asemenea reflecția teoretică asupra statutului artistului și asupra mijloacelor disciplinei sale. Pictorii spanioli, proveniți din medii în general mai modeste decât în restul Europei, continuă să se formeze după vechile reguli ale ucenicie care le interzic acumularea unei autentice culturi. Solicitați pentru comenzi extrem de precise – picturi religioase cu iconografia fixată în termeni circumstanțiați de contracte – rugați frecvent să urmeze modelul gravat al unei opere de cele mai multe ori străină, care i-a plăcut protectorului lor, ei sunt considerați niște simpli executanți și confundați cu meșteșugarii. Majoritatea lor nu se diferențiază într-adevăr decât în mică parte de aceștia. O foarte mică minoritate simte nevoia unei schimbări a acestei stări de





FRANCESCO DE GOYA, *Familia lui Carol al IV-lea*, 1800, ulei pe pânză, 280 x 336 cm, Madrid, Muzeul Prado.

lucruri. Francesco Pacheco, care a fost la Sevilla profesorul lui Velázquez, joacă rolul de precursor, fiind autorul unei lucrări celebre, căreia îi consacră aproape patruzeci de ani. Publicată postum, în 1649, *Arta picturii (Arte de la pintura)* este primul tratat despre teoria și practica artei scris în Peninsula Iberică. Textul susține ideea că această disciplină este o artă liberală, adică intelectuală, și că pictorul trebuie să-și îmbogățească cultura în aceeași măsură în care trebuie să-și desăvârșească măiestria tehnică. Încurajate de extraordinara reînnoire a picturii spaniole în timpul lui Velázquez, Ribera, Zurbarán și Murillo, susținute de scriitori apropiați puterii, precum poetul Calderón de la Barca, eforturile lui Pacheco au nevoie de mai mult de un secol pentru a câștiga teren: abia în 1751, regele Ferdinand al VI-lea creează Academia Regală de Belle-Arte San Fernando, versiunea spaniolă a Academiei Regale de Pictură și Sculptură din Franța.
În *FAMILIA LUI CAROL AL IV-LEA*, variațiune a celebrului tablou al lui Velázquez *Meninele*, Goya, pictându-se cu fața la spectator și alături de familia regală – pe care penelul său o tratează cu teribilă severitate – se afirmă ca unul din marile personaje ale secolului său: egalul regelui dacă nu chiar superiorul acestuia.

Anglia: către Royal Academy

În Anglia, din motive total diferite – absența centralizării și luptele politice, ca și atitudinea puritană de dispreț în privința imaginii – lupta dusă de artiști, și ei proveniți din medii adesea modeste, este chiar mai târzie decât în Spania.
Până către 1740, atunci când se constituie colecții remarcabile, în momentul în care un boom comercial ridică prețurile maeștrilor vechi străini sau pe cele ale artiștilor contemporani, și aceștia tot străini, artiștii englezi rămân cantonați în misiuni subsidiare: execuția și conceperea de peisaje reprezentând un colț de moșie, portrete stereotipe de aristocrați sau de burghezi (pictorul este numit atunci „pictor de figuri" sau *face painter*) pe care cumpărătorii le privesc mai degrabă ca obiecte de comemorare decât ca opere de artă, și ale căror prețuri sunt ridicol de mici. O

asemenea corporație, ca aceea a „pictorilor-vopsitori", îi reunește pe picior de egalitate pe pictori cu meseriașii care vopsesc căruțele sau cu zugravii.
Pentru a remedia această situație, Anthony Ashley Cooper, un cunoscător care devine critic de artă, îi îndeamnă pe artiști să acumuleze o cultură considerabilă. Dacă pictorii încep să se obișnuiască cu plecarea din Anglia pentru a efectua, după exemplul aristocraților, „Marele Tur" în Franța și, mai cu seamă, în Italia, aceasta se datorează în mare parte inițiativei lui. A doua etapă a susținerii artistului trebuia de bună seamă să fie înființarea unei academii regale. Cerută pentru prima dată de un grup de pictori și de sculptori în 1755, Royal Academy nu este înființată decât în 1768 de George al III-lea. Motivul acestei întârzieri este rezistența unui număr mic de personalități cu putere de decizie care, în cadrul lumii artistice, consideră că fundarea unei școlii artistice naționale nu trebuie să fie cu nimic îndatorată modelelor străine și, mai ales, celui francez, unei estetici dominate de Italia și dirijate de ierarhia genurilor. Aflat în fruntea acestei minorități, pictorul și gravorul William Hogarth nu ezită să se transforme în teoretician pentru a-și apăra opiniile: tratatul său de estetică, publicat în 1753, *Analiza frumosului (The Analysis of Beauty)*, este o pledoarie pentru o artă care nu datorează nimic doctrinei clasice a idealizării naturii și primatului picturii istorice, dar care vizează o redare picturală realistă a lumii moderne, izolându-i viciile și urâțeniile. Având un conținut didactic – din moment ce înfierau societatea contemporană – seria de gravuri pe care Hogarth le execută după propriile picturi, *Cariera unei prostituate (A Harlott's Progress)*, *Cariera unui desfrânat (A Rake's Progress)*, *Conversație modernă*, *Căsătorie la modă* sau *Cele patru vârste ale cruzimii*, furnizează modelul a ceea ce va constitui o noutate: o artă voit satirică, moralizatoare, ancorată în realitatea prozaică, foarte îndepărtată, cu adevărat, de preocupările academice.



William Hogarth, *Piața din Southwark*, 1733, 120,7 x 151,1 cm, Londra, Tate Gallery.

Italia și lumea engleză



Canaletto, *Podul Westminster*, 138 x 96 cm, Londra, Spink & Son Ltd.

După debuturi dificile, arta engleză cunoaște o primă vârstă de aur în secolul al XVIII-lea. În timp ce arhitectura face apel la modelele palladiene, artele decorative se dezvoltă ca urmare a începutului revoluției industriale: produse în serie, de calitate, ies din manufacturile din Chelsea și apoi din Wedgwood (ceramică) și din Sheffield (argintărie), în timp ce la inițiativa lui Thomas Chipendale ia naștere un adevărat comerț de mobilier prin cataloage.

Peisajul

Împrumuturile din modelele antice sunt comune tuturor acestor arte. În ce privește pictura, ea se sustrage parțial. Influența Italiei o pătrunde însă surd. Astfel, atunci când William Hogarth (1697–1764) devine apărătorul unei estetici anticlasice, cu niște canoane formale îndepărtate de cele ale Antichității și cu subiecte moderne, satire sociale cu valoare morală, artistul italian Antonio Canal, numit Canaletto (1697–1768), se stabilește la Londra din 1746 până în 1755 și reînnoiește concepția locală a artei peisajului. Aruncând asupra capitalei engleze și ținuturilor rurale o lumină aproape mediteraneană, el inventează „vedutismul" (de la *veduta*, adică „vedere" [asupra peisajului] în italiană) care îi va influența în scurt timp pe peisagiștii englezi Richard Parkes Bonington sau John Constable.

Portretul

Arta portretului este de asemenea transformată prin influența italiană, primită de această dată la fața locului, la Roma de exemplu. Formația tânărului aristocrat britanic cuprinde la vremea respectivă un „tur" pe continent, mai cu seamă în peninsula italiană, unde călătorul se transformă în amator și achiziționează primele piese ale unei colecții pe care o va îmbogăți apoi toată viața. La Roma, Pompeo Batoni (1708–1787), din Luca, își face o specialitate din a-i picta pe acești „turiști": combinând moda, născută în Olanda și răspândită în Franța, a portretului alegoric și a tipului englez numit *conversation pieces* – gen alegoric unde personajele sunt reprezentate într-un peisaj sau într-un interior, surprinse într-o conversație sau făcând orice altceva – el pictează portrete în tonalități luminoase în care personaje pline de eleganță, întotdeauna reprezentate în picioare, așezate în peisajul câmpiei romane, cu ruine în fundal, sau meditând lângă o statuie, adesea sub o deghizare simbolică. Artiștii englezi Joshua Reynolds, dar și Thomas Gainsborough și americanul Benjamin West (care stă la Roma din 1760 până în 1763) vor deveni admiratorii acestei arte din care se vor inspira.



Un caz particular: Olanda calvinistă

Dar mai cu seamă în nordul Europei, în calvinistele Țări de Jos, situația artistului și obiectivele pe care și le fixează el însuși diferă cel mai mult de acelea care îi definesc pe pictorii și sculptorii francezi.

Primatul portretului

Influența religiei este dominantă. Ea se împotrivește ideii de ierarhie a genurilor, chiar dacă nu o înlocuiește pe cea pe care doctrina picturală clasică încerca să o statueze. Ca și în Anglia, într-o măsură mai mare, religia lui Calvin închide pentru artiștii olandezi perspectiva unei picturi istorice care evocă marile episoade ale dogmei creștine. Pereții templelor sunt goi, lipsiți de marile decorații parietale, de vastele tablouri de altar pictate sau sculptate, de vitralii, a căror execuție asigură pictorilor și sculptorilor glorie și bunăstare.

Acoperiți numai parțial de comenzi civice care le dau ocazia de a reprezenta istoria națională sau a comunității, artiștii se întorc spre comenzile particulare a căror modestie este compensată de număr. Aceste comenzi sunt uneori peisaje sau naturi moarte, dar mai ales portrete, căci burghezilor, al căror grup cunoaște o extraordinară ascensiune economică și politică, le place, aici ca și în Anglia, să-și facă imaginea cunoscută. Pier Fransz de Grebber, Cornelis Engelsz, Johannes Verspronck, Pieter Claesz Soutman, Thomas de Keyzer, Michiel Jaanszoon van Mierevelt, Jean de Bray, Ferdinand Bol și mulți alții încă își datorează reușita la Haarlem, Amsterdam sau în alte orașe din Țările de Jos unei opere de portretiști, executând de zeci, de sute, de mii de ori



Pieter de Hooch, *O familie olandeză*, circa 1657–1660, ulei pe pânză, 114 x 97 cm, Viena, Kunstakademie.

Frans Hals, *Banchetul ofițerilor din corpul de arcași Sf. Gheorghe*, detaliu, 1627, ulei pe pânză, Haarlem, Frans Hals Museum.







REMBRANDT, *Compania căpitanului Frans Banning Cocq*, numită *Rondul de noapte*, 1642, ulei pe pânză, 363 x 430 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.

efigii, mici sau mari, ovale sau dreptunghiulare, de comercianți, de ingineri, de funcționari, singuri sau în tovărășia nevestei sau a copiilor – bărbații de o parte și femeile de cealaltă. Plictisitoare prin repetiție, unii, mai îndrăzneți, pun foarte serioasele lor modele să pozeze în niște atitudini și cu niște găteli proprii unor personaje din Olimp: o pereche de negustori se transformă astfel, el în Ulise sau în Paris, ea în Penelopa sau în Venus. Alții, mai talentați, precum Frans Hals, îi arată adunați în grupuri dinamice și firești cu ocazia sărbătorilor asociației – ca în *BANCHETUL OFIȚERILOR DIN CORPUL DE ARCAȘI SF. GHEORGHE*, din 1616, apoi în cel din 1627, sau în *Banchetul ofițerilor din corpul de arcași Sf. Adrian*, în 1633 – sau teribil de înțepeniți, dramatici în austera demnitate a funcției lor – ca în *Regenții Spitalului Sf. Elisabeta*, în 1641, sau în *Regentele azilului de bătrâni*, în 1664. În fine, Rembrandt însuși, dacă se iau în considerare cea mai mare parte dintre reprezentările lui de patricieni în respectul tradiției de austeritate și de rigoare corespunzând climatului moral dorit de comanditarii săi, îndrăznește pentru portretele colective compoziții originale și dă creațiilor sale o dimensiune care le apropie de pictura istorică: este cazul celor două *Lecții de anatomie* sau *COMPANIEI CĂPITANULUI FRANS BANNING COCQ*, numită și *RONDUL DE NOAPTE*, în realitate turul cartierului, pe timp de zi, făcut de miliția burgheză a căpitanului Frans Banning Cocq și a locotenentului său Willem van Ruytemburgh.

O cultură mai specializată

Dincolo de problema subiectului, raportarea artistului la artă este foarte diferită în Nord de cea din țările latine. În primul rând, la fel ca în Spania și în Anglia, călătoria în Italia este subsidiară carierei în Țările de Jos calviniste. Rembrandt la Amsterdam, Vermeer la Delft (care se stabilește totuși într-o familie catolică) par să nu fi simțit niciodată nevoia de a-și părăsi țara pentru a se duce în Sud. Aceasta nu îi împiedică să aprecieze operele de artă ale Antichității sau chiar producțiile contemporane ale artei italiene; Rembrandt le cunoaște cu atât mai bine cu cât este posesorul unei colecții de gravuri italiene pe care o îmbogățește la licitațiile care vând pictură italiană, achiziționând cu creionul său magic opere remarcabile –





REMBRANDT, *Baldasare Castiglione*, 1639, desen în peniță și tuș brun, după Rafael, 16,8 x 20,7 cm, Viena, Graphische Sammlung Albertina.

precum PORTRETUL LUI BALDASARE CASTIGLIONE, pictat, către 1515, de Rafael, prea scump pentru ca să-l poată cumpăra. Dar depărtarea geografică stabilește o distanță întâi de toate intelectuală, care face ca acești artiști să se simtă mai liberi în raport cu regulile artei antice și cu decorul clasic.

Mai precis, raportul pe care artiștii olandezi îl întrețin cu erudiția pare diferit de cel existent în Sud. Dacă Rubens, Poussin, Philippe de Champaigne, Pacheco, Hogarth, Reynolds, în secolul al XVIII-lea, elaborează din proprie inițiativă texte, nici Rembrandt, nici Hals, nici Vermeer nu caută să redacteze în cuvinte ceea ce tablourile lor, măiestria lor ajung să exprime. Acești artiști, care nu se doresc scriitori, sunt, de altfel, ca regulă generală, niște cititori mai puțin împătimiți decât confrații lor din Sud. Vermeer, la moartea sa, în 1675, sau Rembrandt, cum ne arată inventarul bunurilor lui întocmit după falimentul artistului, în 1656, nu dețin decât o bibliotecă modestă. Dacă și unul și celălalt au pasiuni legate de diferite aspecte ale meseriei (Vermeer pentru optică, Rembrandt pentru anatomie), amândoi abordează știința printr-o muncă disciplinată și prin experimentări continue și mai puțin prin consultarea tratatelor.

Fără a poseda cărți numeroase, Rembrandt păstrează însă obiecte, alcătuind o colecție heteroclită, jumătate estetică, jumătate enciclopedică. Alături de operele contemporanilor sau ale precursorilor săi, acumulează lucruri ce pot servi ca accesorii pentru modelele sale: piese de armură, precum casca după care tabloul de la Gemäldegalerie din Berlin se va numi *Bărbatul cu casca de aur*, sau colereta de metal prezentă în *Autoportretul* din 1629. Dar apreciază tot atât de mult obiectele rare care furnizează subiectul unei reflecții științifice, de exemplu o cochilie de melc cu un desen în șah, după care realizează cinci gravuri, mai multe mulaje sau reconstituiri. Cunoașterea la care ajunge în privința pasiunilor omenești apare cu totul singulară. Dacă nu execută, precum Le Brun, desene în care sunt sesizate mișcările chipului, dacă nu pare să se inspire nici un moment din tratatele scrise sau ilustrate despre emoții, Rembrandt dorește să prindă expresia justă și gestul care se potrivesc unei anumite stări psihologice. Pentru a înțelege și fixa natura gesturilor capabile să exprime emoțiile, pare posibil să se fi inspirat din teatru, transformându-i pe elevii și colaboratorii atelierului său în actori de scenete sau chiar incitându-i să se servească de oglindă – cum trebuie să o fi făcut el însuși – pentru a urmări mai bine, cu ajutorul grimaselor și al mimicilor, forța unei expresii.



Importanța tehnicii: pastă plină sau finisaj meticulos

Tehnica artiștilor din Nord, atât aceea, în pastă plină, a lui REMBRANDT, cât și factura perfect netedă a lui VERMEER, demonstrează în privința concepției despre pictură un sentiment tot atât de diferit de cel al artiștilor din Sud. În *Autoportrete*, Poussin este preocupat de stadiul final al lucrărilor, în rame, pentru a da spec-tatorului impresia că tablourile pe care le-a conceput ies ca printr-un miracol direct din spiritul său. Opțiunea de a pune un strat pigmentar subțire pe pânza cu grenul fin merge în același sens: el minimalizează importanța gestului de a picta în beneficiul conceperii intelectuale a operei. Dimpotrivă, munca minuțioasă și de durată care îi permite lui Vermeer sau contemporanului său Gérard Dou să confere operelor un aspect impecabil finisat denotă o altă intenție. Ei valorifică contribuția urmelor materiale în ela- borarea operei, sugerează că un timp extrem de lung a fost necesar pentru a se obține o asemenea perfecțiune - pe scurt, fac apel la o metodă de evaluare a tabloului care ia în calcul criterii ce țin strict de meserie (execuția îngrijită și numărul de ore), respinse, cu fermitate, de artiști ca Poussin.



VERMEER, *Pictorul în atelierul său* sau *Pictura*, detaliu, circa 1670, Viena, Kunsthistorisches Museum.

Pânzele lui Rembrandt reabilitează în același mod ca lucrările lui Vermeer sau Dou „mâna" artistului, altfel spus un „meșteșug" de neînlocuit, dar cu mijloace foarte diferite. Departe de a da tablourilor sale același grad de finisare impecabilă așa cum o fac artiștii respectivi (cel de al doilea fiindu-i, paradoxal, elev), Rembrandt are grijă să lase la vedere factura fiecărei tușe. Speculând asupra experiențelor lui Tizian și Rubens, el sporește numărul straturilor de culoare. O privire foarte atentă va urmări traseul pensulei, al penelului, câteodată al degetelor pe suprafața tabloului; va remarca ici-colo o îmbâcsire, praf sau un păr pe care pictorul nu s-a îngrijit să le îndepărteze; va observa relieful pe care-l formează, într-un loc sau în altul, suprapunerea culorilor. Această manieră de a picta a mirat, a sedus și, uneori, i-a scandalizat pe contemporanii lui Rembrandt, ea impunându-se ca marca atelierului său cu aceeași greutate ca semnătura pusă pe operele produse de el sau de unul dintre ajutoare. Tușa lui Rembrandt a avut astfel un impact „publicitar" pe care pictorul, cu siguranță, nu l-a subestimat. Dar, dincolo de avantajul vizibilității, maniera în care Rembrandt tratează suprafața picturală are o justificare fundamentală: dacă, în mod evident, face imposibilă estimarea operelor sale în funcție de finisaj și de



REMBRANDT, *Autoportret cu Saskia*, detaliu, circa 1635–1639, Dresda, Staatlichen Kunstsammlungen.

UN SUBIECT FAVORIT: ATELIERUL PICTORULUI

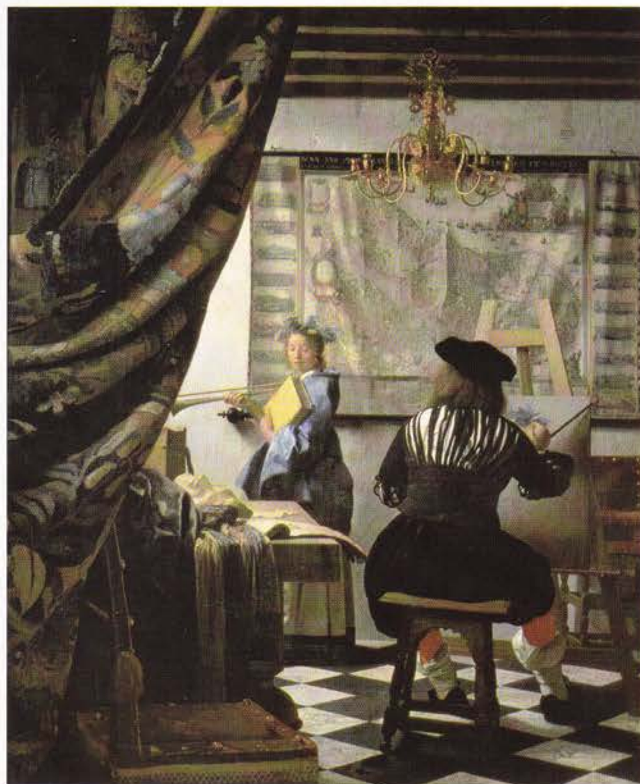
Artiștii olandezi reprezintă cu plăcere lucrul în atelier. Tabloul astfel obținut poate avea semnificații diferite: scenă de gen, alegoria picturii sau meditație mai interiorizată asupra dificultății actului de a picta. Tablourile au o caracteristică proprie: spre deosebire de artiștii din Sud, pictorii din Țările de Jos insistă pe caracterul cotidian și material al activității lor. În loc de a se arăta înconjurați de opere de artă sau de tratate savante, ei fixează despre ei înșiși imaginea unor artizani sârguincioși în atelier – pictori lucrând la șevalet, în camera din locuință unde este instalat atelierul.

Liniște și reculegere

În pictura lui Vermeer, atmosfera este serioasă: pictorul lucrează în liniște și reculegere, într-un cadru elegant sau, în orice caz, foarte confortabil. Probabil se află în propria casă: acolo își avea Vermeer atelierul. Dar nimic nu indică prezența numeroșilor săi copii care locuiau sub același acoperiș. Artistul este singur cu modelul, o tânără încoronată cu o ghirlandă de laur (simbol al Renumelui) care ține o trompetă (un alt simbol al Gloriei) și o carte a istoricului grec Tucidide. El însuși este văzut din spate: mai mult decât autoportretul lui Vermeer, această înfățișare reprezintă întruchiparea „pictorului" – a oricărui pictor. Pânza se vrea într-adevăr o alegorie a Picturii, activitate care își aduce contribuția la grandoarea Țărilor de Jos, cel puțin tot atât cât o fac disciplinele numite „liberale" (respectiv, intelectuale): Istoria, reprezentată de tânăra fată, în care trebuie văzută muza Clio, și Geografia, evocată de harta țării.

Harta, cu vestul orientat în sus, cum era obiceiul pe atunci, are la bază o hartă reală, cea a lui Claes Jansz. Vischer. Ea reunește cele șapte provincii protestante care s-au despărțit și cele zece provincii catolice aflate în stăpânirea Habsburgilor – particularitatea este poate semnificativă având în vedere poziția singulară a lui Vermeer, pictor convertit la catolicism după căsătorie și deci marginal în ultracalvinistul oraș Delft.

Pânza afirmă din nou superioritatea picturii asupra sculpturii: aceasta este evocată printr-un cap de marmură culcat, parcă abandonat, pe o masă.



VERMEER, *Pictorul în atelier* sau *Pictura*, circa 1670, ulei pe pânză, 119,4 x 99,8 cm, Viena, Kunsthistorisches Museum.



ADRIAEN V
ulei pe len



JAN MIENS
ulei pe pân
Gemäldeg

Atelieru
La Adria
devine sc
în dezord
tor, bursi
Pe aceeaș
pictează c
răsună d
zică – pe
să se amu

onată cu o
) care ține
carte a is-
văzut din
Vermeer,
area „pic-
a într-ade-
e își aduce
, cel puțin
erale“ (re-
entată de
Clio, și Ge-

ra obiceiul
a lui Claes
provincii
e provincii
lor – par-
având în
ictor con-
i marginal

a picturii
ntr-un cap
e o masă.





Adriaen Van Ostade, *Pictorul în atelier*, 1663, ulei pe lemn, 38 x 35,5 cm, Dresda, Gemäldegalerie.



Jan Miense Molenaer, *Atelierul pictorului*, 1631, ulei pe pânză, 86 x 127 cm, Berlin, Staatliche Museum, Gemäldegalerie.

Atelierul, pretext pentru o scenă de gen

La Adriaen Van Ostade, reprezentarea atelierului devine scenă de gen: artistul imaginează un vast loc în dezordine, un pod plin de comori, unde un ajutor, bursier, prepară culorile.
Pe aceeași linie, mai popular, Jan Miense Molenaer pictează o asociație de artiști al căror atelier comun răsună de zgomotul – râsete, conversații și muzică – pe care îl fac modelele, preocupate mai mult să se amuze decât să pozeze.



Rembrandt, *Pictorul în atelier*, numit și *Șevaletul*, circa 1629, ulei pe lemn, 24,8 x 31,7 cm, Boston, Museum of Fine Arts, Colecția Oliver Sherman.

Pictorul față în față cu șevaletul

Rembrandt a pictat puține tablouri reprezentând atelierul, chiar dacă, printre numeroasele sale autoportrete, mai multe îl înfățișează în actul pictării, cu capul acoperit și pensula în mână. În *Pictorul în atelier*, un tânăr artist, de vârsta lui Rembrandt (douăzeci și trei de ani), poate artistul însuși, meditează în fața panoului gol, sau judecă opera în curs de execuție.
În camera fără mobilier, cu pereți crăpați, nimic nu-i distrage atenția. Toate obiectele sunt utile: piatra pe butucul de copac sprijinit de peretele din fund servește la prepararea culorilor; la stânga, pe masă, se află flacoane conținând ulei și verniu; pe perete, agățate într-un cui, două palete de format diferit așteaptă să fie folosite. Pictorul este îmbrăcat cu un halat de lucru. Șevaletul de lemn pe care este așezată pânza este uzat: bara orizontală pe care își sprijină picioarele când lucrează stând pe scaun a fost prea mult forțată și este ruptă în două părți simetrice.
Sobrietatea și rigoarea în alegerea detaliilor fac mai evidentă întâlnirea față în față a omului cu opera pe care o creează, sugerând, mai clar decât expunerea unor tratate, că pictura este *cosa mentale* (artă a intelectului), iar opera este deopotrivă produsul inteligenței și al mâinii.
Oricât de variate ar fi aceste imagini, toate îl reprezintă pe pictor ca pe un om dedicat unei munci grele: ele așază în mâinile artistului, la vedere, paleta, pensulele, cuțitul, accesoriul în formă de baghetă pentru sprijinit mâna care permite gestul susținut în timpul lungilor ședințe de lucru (Vermeer își ține mâna agățată de sus, Rembrandt și-o susține de degetul mic). Aceste ustensile devin, alături de creion, portofoliul de desene și tratatele teoretice savante, pe care un Poussin, de exemplu, și le punea între mâini, armele artei picturii, simbolurile acestei discipline.

timpul de execuție, ea afirmă în schimb contribuția plastică și materială, dă la iveală ceva din procesul de fabricare și incită în felul acesta la aprecierea abilității incomparabile a mâinii care le-a creat.

TRIUMFUL APARENT AL ARTISTULUI–CURTEAN

Diferențele între artiști nu se limitează la divergențele asupra punctelor de vedere privind misiunea și modalitățile artei lor. Modul de viață are tot atâta importanță, și el variază nu numai în funcție de indivizi, ci și după regiuni și climatul cultural.

Susținătorul poziției oficiale: pictorul de Curte și alți artiști rentieri

Evoluția artistului către o erudiție mai mare și un comportament mai liniștit în raport cu epoca precedentă conduce la o apropiere mai mare decât în trecut între pictor și sculptor, pe de o parte, și curtean, pe de alta. Conștienți de faptul că operele unor artiști de talent le pot glorifica domnia, prinții se întrec în a-i atrage. Prin înnobilări, daruri prețioase sau de o valoare simbolică importantă, cu puterea rentelor și a unor atenții excepționale, papii, împărații și regii rețin în anturajul lor personalități remarcabile.

Astfel, Antoon Van Dyck, din Anvers, gratificat în mai puțin de treizeci de ani de Isabelle Claire Eugènie, arhiducesa de Flandra, cu un colier de aur în valoare de șapte sute cincizeci de florini și cu o rentă anuală de două sute cincizeci de florini, trece, în 1632, în serviciul lui Carol I al Angliei. Găzduit și hrănit pe spezele Coroanei, având o rentă de două sute de lire pe an, fără a socoti plata pentru tablourile pe care le execută pentru rege și particulari, artistul este copleșit de onoruri: ridicat la rangul de cavaler la mai puțin de patru luni după sosire, beneficiază de titlul de „pictor curent și principal al maiestăților lor", este invitat la reședința de vară a



PHILIPPE DE CHAMPAIGNE, *Triplul portret al cardinalului Richelieu*, 1642, ulei pe pânză, 58,4 x 72,4 cm, National Gallery, Londra.

regelui de la Eltham și primește la domiciliul său londonez, de mai multe ori, vizita suveranului.
Un sculptor ca Bernini beneficiază de o poziție și mai de invidiat, dacă se poate spune așa. În vârstă de numai douăzeci și cinci de ani, este copleșit de recompense de papa Urban al VIII-lea, care, pe când era doar cardinalul Maffeo Barberini, îi remarcase talentul și îi încurajase primele încercări. Suveranii și oamenii de stat din întreaga Europă își dispută favorurile lui. Carol I al Angliei – din nou el – pentru a-i mulțumi pentru un bust în marmură (astăzi dispărut) pe care artistul îl făcuse plecând de la triplul portret executat de Van Dyck, și-ar fi scos de pe deget un diamant de toată frumusețea și ar fi cerut să fie trimis sculptorului, spunând: „Încoronați mâna care a făcut o operă atât de frumoasă." Mazarin, personalitate în ascen-siune în Franța lui Ludovic al XIII-lea, nădăjduiește să-l aducă pe sculptor la Paris și îi comandă pentru început un bust al protectorului său Richelieu, având ca model un portret cu o înfățișare frontală și două din profil pictat de Philippe de Champaigne. Sub domnia lui Ludovic al XIV-lea, Colbert reușește în final să-l atragă pe Bernini care, însărcinat să conceapă proiectul unei măriri a Palatului Luvru, se stabilește în capitala franceză. Artistul este copleșit de onoruri și mai bine retribuit decât fusese vreodată vreun confrate.



NICOLAS DE LARGILLIÈRE, *Charles Le Brun*, 1686, ulei pe pânză, 232 x 187 cm, Paris, Luvru.

La Curtea Regelui-Soare, CHARLES LE BRUN înregistrează, câtiva ani mai târziu, o excepțională reușită. Remarcat de monarh în 1660, cu ocazia comenzii unui tablou reprezentând *Familia lui Darius*, devine în scurtă vreme artistul favorit al regelui, cu o subvenție importantă, este ridicat la titlul de „primul pictor al regelui" în 1662 și înnobilat în același an, secretar (în 1661), apoi director (în 1663) al Academiei Regale de Pictură și Sculptură, director al Manufacturii Regale de Gobelinuri și Mobilier și responsabilul principal al decorației imensului șantier pe care îl reprezenta construirea Palatului Versailles.

Cazul lui Velázquez

Exemplul lui Velázquez, la Curtea madrilenă, este încă unul de incontestabilă reușită a unui pictor care a ales să intre în serviciul unui comanditar regal.
Format la Sevilla, în atelierul umanistului Pacheco, Velázquez provine dintr-o familie de mici aristocrați și, grație profesorului său, s-a apropiat destul de vag de cultura clasică. Conștient de demnitatea artei sale, bun cunoscător al tradiției italiene, însușită în timpul șederii în peninsulă din toamna anului 1629 până la începutul lui 1631, Velázquez este cel mai potrivit interlocutor pentru regele Filip al IV-lea, un mare admirator al artelor. Pe drept cuvânt, în marasmul pe care-l traversează în epocă pictura spaniolă, tânărul pictor întruchipează chiar pentru suveran unicul interlocutor de valoare. Astfel, ajuns „pictorul regelui" în 1623, Velázquez acumulează curând onoruri, comenzi și bogății. Găzduit (cu începere din 1655, într-un apartament care se întinde pe trei etaje într-o aripă a Palatului Alcazar), îngrijit pe gratis de medicul regelui, colecționează titluri care îl introduc printre intimii suveranului: ușier al camerei în 1627, ofițer al garderobei nouă ani mai târziu, valet în 1643,





DIEGO VELÁZQUEZ, *Meninele*, 1656, ulei pe pânză, 318 x 276 cm, Madrid, Prado.

supraintendent al lucrărilor regale în 1648 și, în cele din urmă, responsabil cu apartamentele regelui, pictorul devine unui dintre funcționarii cei mai importanți ai Casei regale.
Această carieră excepțională și meritele artistice unice îi aduc, la sfârșitul vieții, în 1659, nominalizarea, obținută după o luptă grea cu ostilitatea nobilimii, în prestigiosul Ordin de Santiago. În MENINELE, unde, probabil înainte de 1656, Velázquez se reprezintă pregătindu-se să o picteze pe micuța infantă Margheritta cu suita ei, plasându-se lângă prințesă ca și cum ar fi făcut parte din familia lui Filip și a soției acestuia Maria-Anna (al căror dublu reflex se vede în oglinda din fundal), legenda spune că decorația Ordinului Santiago, crucea roșie, ar fi fost adăugată chiar de regele Spaniei după moartea pictorului „pentru a-i încuraja pe cei care practică această artă atât de nobilă".

Realitatea: deziluziile unui model

Van Dyck, mort în 1641, Velázquez, mort în 1660, Bernini, dispărut în 1680, și Le Brun, a cărui viață ia sfârșit în 1690, sunt ultimele mari personalități care au jucat





Bernini,
Bustul lui Ludovic al XIV-lea,
1665, marmură,
mărime naturală,
Musée National
du Château Versailles.

rolul modelului ideal al artistului-curtean. După ei, doar David, în Franța (și nu pentru întreaga carieră), va reînvia tipul pictorului legat de Curte și primind de la suveran – împăratul Napoleon I, în acest caz – aproape toate comenzile, cu onorurile și gratificările pe care acestea le implică.

Or, în secolul al XVII-lea, motivele lipsei de interes față de cariera în serviciul unui prinț pot fi găsite chiar în viața și activitatea artiștilor cei mai răsfățați de cei mari. Căci prețul plătit pentru carierele surprinzătoare de cele patru personalități pe care le-am citat mai înainte este pierderea libertății, ceea ce le stânjenește cel mai mult activitatea, respectiv creația însăși. Dacă Le Brun avea, poate, o vocație reală de antreprenor de lucrări, ceilalți au suferit precise devieri de la înclinațiile geniului lor, ordonate de comanditari. Bernini a fost, fără îndoială, favorizat de caracterul special al monarhiei pontificale: rapiditatea cu care se schimbă la început papii îi asigură o marjă destul de largă de acțiune. Dar sub pontificatul lui Urban al VIII-lea (1623–1644), el trebuie să se supună, pentru o perioadă destul de lungă, în fața exigențelor unui mecena foarte exclusivist, care-i acordă rareori permisiunea de a lucra și pentru alții.

De fapt, sculptorul italian nu a cunoscut, în întreaga carieră, decât o singură experiență decepționantă: călătoria în Franța. Invidiat de artiștii francezi, a căror capacitate este pusă la îndoială prin raportarea la el, în special de arhitecții Louis Le Vau, François Mansard și de medicul Claude Perrault, Bernini nu reușește să-și impună proiectul pentru extinderea Palatului Luvru, pe care chiar Colbert îl consideră prea scump. Admirabilul *Bust al lui Ludovic al XIV-lea*, cu mantia fluturând, care, chiar dacă primește oficial aplauze, este criticat în surdină de curteni și de profesioniști răuvoitori: gravorul Robert Nanteuil îi reproșează așezarea pupilelor, care îl face pe rege să pară șașiu, și curbura obrazului stâng pe care îl consideră excesiv de gros; alții se miră că sculptorul nu a reprezentat părul de pe fruntea regelui, așa cum îl purta acesta în realitate și, odată „defectul" corijat prin subțierea cu câțiva milimetri a grosimii marmurei în jurul unei meșe adăugate, ei se indignează că Bernini a făcut ca arcadele sprâncenelor să pară proeminente. Sculptura ecvestră a Regelui-Soare, rafinat modelată în lut de Bernini și executată în marmură de ajutoare după plecarea lui, are și mai puțin succes: transformată în statuia romanului Marcus Curtius gonindu-și calul către prăpastie, ea este surghiunită, din 1687, în spatele grădinilor de la Versailles.

Mai grave decât aceste jigniri la adresa unui străin venit pentru câteva luni să dea lecții artiștilor locali, presiunile care se exercită asupra lui Van Dyck în Anglia și asupra lui Velázquez în Spania îi determină pe aceștia să-și manifeste talentul în direcții pe care, cu siguranță, nu le-au dorit. Pictor de istorie și portretist înainte





ANTON VAN DYCK, *Carol I la vânătoare*, circa 1635–1638, ulei pe pânză, 266 x 207 cm, Paris, Luvru.

de instalarea în Anglia, Van Dyck se face cunoscut lui Carol I prin alegoria amoroasă de influență tizianescă *Renaud și seducătoarea Armida*, evident inspirată din *Ierusalimul eliberat* al lui Tasso, care i-a fost comandată de Endymion Porter, agentul regelui englez. Or, de când se stabilește la Londra, „pictorul principal" nu mai produce aproape decât portrete, efigii ale oamenilor de seamă destinate gravurii, precum cele reunite în ambițioasa lucrare *Iconografia* sau în colecția de *Portrete de eminențe politice, savanți, pictori, gravori și sculptori*, apărută în 1641 și apoi în 1645; portretele regelui, printre care foarte sofisticatul CAROL I LA VÂNĂTOARE, pictat către 1635, sau portretele anturajului regal, respectiv membrii foarte elegantei aristocrații engleze. La sfârșitul vieții, artistul caută cu disperare ocazia de a picta mari compoziții istorice. În 1640, comanda unor cartoane pentru patru mari tapiserii destinate să decoreze pereții uriașei Săli a Banchetelor (Banqueting House), concepută de Inigo Jones în 1622, este anulată de Carol I din lipsă de fonduri. Întors la Anvers, Van Dyck se vede înlăturat de un alt pictor de la realizarea unui retablu monumental comandat de ghilda arbaletierilor pentru catedrala din oraș. În 1641, la Paris, încearcă fără succes să obțină decorația cu tablouri a Marii Galerii din Palatul Luvru (La Grande Galerie du Louvre). După moarte, este omagiat ca un artist remarcabil, dar specializat: teoreticianul de artă André Félibien îl menționează în *Numele cele mai celebre și mai cunoscute de pictori vechi și moderni* ca un pictor care „a excelat în portrete".

Influența mecenatului lui Filip al IV-lea se manifestă nu atât asupra orientărilor artistice ale lui Velázquez, ci asupra numărului operelor realizate. De-a lungul întregii sale vieți, pictorul se arată înclinat spre lucrul pe îndelete. Chiar în anii cei mai fecunzi ai carierei, adică în deceniul 1630, din atelierul său ies un număr mic de tablouri. Or, în ultimii douăzeci de ani ai existenței sale, artistul devine mai lent ca niciodată. Tablourile pe care le pictează în această epocă sunt în continuare de o calitate remarcabilă (*Țesătoarele, Meninele*, unele dintre ultimele sale opere, o dovedesc), dar sunt rare: în unii ani, se pare că pictorul nu a pictat nimic. În medie, în această parte a vieții, două tablouri sunt concepute anual de mâna sa.

Motivul acestei producții scăzute pare să fie în realitate acumularea de sarcini de administrator pe care Velázquez se vede constrâns să le accepte pentru a obține stima regelui și a avansa în ierarhia Curții. De la sfârșitul anilor 1640, pictorul se transformă într-un curtean și un decorator aflat la dispoziția suveranului. Între noiembrie 1648 și iunie 1651, un nou voiaj în Italia îl duce la Veneția, la Modena, la Parma, la Florența și la Roma, unde este însărcinat să strângă un ansamblu de mulaje antice și de opere moderne originale pentru a îmbogăți colecțiile lui Filip al IV-lea. După întoarcerea sa în Spania, în loc să reînceapă să picteze, este nevoit din nou să-l ajute pe suveran să-și aranjeze comorile în Palatul Alcazar și la Escurial. Misiunea de responsabil al apartamentelor regelui, care îi este oferită din 1652, dacă vine în mod fericit să oficializeze această funcție, îl face pe artist să primească obligații suplimentare: responsabil cu tot ceea ce privește apartamentele regale, el este cel care se ocupă de personalul menajer din această parte a palatului, cel care calculează și comandă cantitățile de lemn de foc necesare în lunile de iarnă și cel



care veghează la mutările de mobilier și la buna instalare a regelui și a suitei sale atunci când călătoresc.

Opțiunea libertății: artistul departe de Curte

Contemporani cu Van Dyck și Velázquez, mai în vârstă față de generația următoare, există și artiști care cunosc succesul fără a-și limita libertatea. Pieter Paul Rubens și Nicolas Poussin se numără printre aceștia.

Rubens: independența înainte de orice

Apreciat pentru cultura și manierele sale, plăcându-i veșmintele prețioase și luxul unui trai confortabil, Rubens a avut de mai multe ori ocazia de a accepta o funcție de durată pe lângă un prinț. La începutul carierei, se află timp de câțiva ani în slujba ducelui de Mantova. Este solicitat ulterior de arhiducele Albert și de soția acestuia, infanta Isabelle Claire Eugènie, care îl invită la Bruxelles, îi oferă un lanț de aur cu o medalie realizată special după ideea sa și îi acordă o rentă. Mai târziu, intră în grațiile reginei-mamă a Franței, Maria de Medici, care îl cheamă să decoreze, la Paris, galeria Palatului Luxemburg. În sfârșit, se bucură de apreciere la Curtea Spaniei și la aceea a Angliei, între care face oficiul de emisar diplomatic într-o chestiune de importanță politică considerabilă (restabilirea păcii între cele două state) și nu - cum era cazul pictorilor din secolele al XV-lea și al XVI-lea - cu ocazia unei simple probleme matrimoniale, pentru a executa portretul unei prințese.

Or, în nici una dintre aceste situații, Rubens nu încearcă să-și prelungească, mai mult decât este necesar, șederile la Curte. La el acasă, în superba casă pe care a achiziționat-o, în 1616, pe Wapper, în centrul Anversului, în mijlocul unei colecții de pietre gravate, de statui și de pânze, preferă să joace el rolul stăpânului. Fără îndoială, aceste rezerve în privința destinului de curtean țin de niște experiențe nefericite care au lezat sensibilitatea lui Rubens: trimis, tânăr pictor fiind, în Spania prima dată, în 1603, de Vicenzo Gonzaga pentru a însoți opere pe care ducele le dăruia regelui și apropiaților acestuia, este jignit să fie tratat ca un simplu curier și refuză să-i ceară o audiență lui Filip al III-lea. Mai târziu, în timpul misiunii diplomatice, între august 1628 și martie 1630, este afectat de reticențele nobililor și ale regelui Spaniei însuși, care acceptă cu greu să vadă în persoana unui pictor un autentic intermediar politic. Poate află ce îi scrie Filip al IV-lea surorii sale Isabelle, reproșându-i alegerea pe care o făcuse aceasta trimițând un pictor ca însărcinat cu afaceri: „Găsesc potrivit să spun alteței voastre că am regretat mult că pentru a dezbate probleme atât de importante s-a recurs la un pictor. Ceea ce este o dovadă de discreditare gravă la adresa monarhiei pentru că rezultatul este în mod firesc o diminuare a considerației când un om cu o poziție așa de mică este ministrul pe care ambasadorii să-l solicite pentru o țintă atât de mare [...]." Constient că nici serviciile aduse, nici geniul său de artist nu pot face față prejudecăților aristocratice față de o origine umilă și față de o meserie privită ca o activitate manuală, Rubens evită de atunci un contact prea strâns cu nobilii. În 1630, într-un acces de sinceritate, se justifică prietenului său, eruditul Peiresc, pentru căsătoria cu fiica unui negustor: „M-am hotărât să mă recăsătoresc, negăsindu-mă încă apt pentru abstinența unui celibat. [...] Am luat o femeie tânără, dintr-o familie onestă, dar burgheză, deși toți au încercat să mă convingă să fac o căsătorie cu cineva de la Curte; dar, în ce mă privește, eu mă tem de vanitate, acest viciu obișnuit celor nobili, mai ales la acest sex, și de aceea am ales o femeie care nu se va înroși când mă va vedea luând pensulele. Și, pentru a spune adevărul, mi-ar fi fost greu să-mi pierd libertatea în schimbul dezmierdărilor unei femei de viță veche."

Poussin: dulceața Italiei

Mai mult decât Rubens, Poussin se lasă condus de temperamentul său și evită Curțile: agitația și fastul acestora îi sunt insuportabile, lui care a ales să trăiască într-o casă modestă de pe Via Paolina, în cartierul artiștilor, având ca nevastă pe fiica unui bucătar și ca servitor un singur valet – ajutor modest, dar discret, preferabil, după părerea pictorului, mulțimii servitorilor care îi înconjoară pe cei mari.
Or, acest bărbat casnic care își ia curând obiceiul, la Roma, de a refuza comenzile de retabluri ce i-ar fi adus celebritatea, este obligat, la patruzeci și cinci de ani, să se supună poruncilor categorice ale lui Ludovic al XIII-lea, ale ministrului său Richelieu și ale supraintendentului construcțiilor Sublet de Noyers, de a se întoarce în Franța pentru a servi regalitatea. După câteva luni de amânări, uzând în zadar de argumentul sănătății fragile, al unei soții tinere, al capriciilor vremii, prea rece sau prea caldă pentru o călătorie, trebuie să se supună. Însoțit de doi dintre verii lui Sublet de Noyers, trimiși în grabă în Italia special pentru a-l determina să pornească la drum, Roland Fréart de Chambray și Paul Fréart de Chantelou, Poussin sosește la Paris la mijlocul lui decembrie 1640, după o călătorie de peste cincisprezece zile. Primele săptămâni ale șederii îl încântă datorită distracțiilor și onorurilor de care se bucură (o locuință mai mult decât agreabilă, titlul de „primul pictor curent" care îi dă întâietate în fața lui Simon Vouet, vechiul său coleg de la Roma) și a enormelor sume primite, pe care, ca normand, știe să le aprecieze.
Dar după câtva timp, tot mai numeroasele sarcini care îi sunt încredințate și caracterul fie modest, fie nepotrivit cu talentul său al celor mai multe dintre comenzi încep să-l nemulțumească. El care la Roma își luase, cu mulți ani înainte, obiceiul de a lucra singur și în ritmul care îi convenea la tablouri de șevalet de dimensiuni modeste și cu un conținut intelectual sofisticat, iată-l obligat să facă față unor sarcini foarte diverse, de la a picta mari tablouri de altar, decorări de plafoane și șeminee, o suită de tapiserii și frontispicii de carte! Foarte curând, Poussin se simte depășit. Părăsit de orice entuziasm, începe să se plângă că nu are timp pentru el și că nu face nimic bine. În vara lui 1641, se pare, se hotărăște să plece. Dar abia după douăsprezece luni, în iulie 1642, găsește curajul de a cere dreptul să-și ia liber. La sfârșitul lui septembrie, sub pretextul de a merge să-și întâlnească soția pe care o lăsase la Roma, părăsește Parisul și nu se va mai întoarce niciodată.

PICTORUL ÎN CĂUTAREA PUBLICULUI: COMERCIALIZAREA OPERELOR

Rubens și Poussin sunt exemple excepționale de artiști care au știut să-și păstreze libertatea în raporturile cu mecena fără ca acest lucru să însemne pierderea comenzilor sau afectarea stării lor materiale.

Producție vastă sau tablouri puține

Secretul succesului lui Rubens ține de organizarea atelierului, o sistematizare a celei practicate de Tizian. Maestrul din Anvers strânge în jurul lui un mare număr de artiști de valoare, ca Jordaens, Francis Snyders, pe cei trei Teniers și chiar, un timp, pe Van Dyck care lucrează „în serie" după schițele sale și în maniera lui. Otto Sperling, medicul regelui Christian al IV-lea al Danemarcei, care îl vizitează pe Rubens în 1621 scrie: „[În atelier] se aflau reuniți un număr mare de tineri pictori ocupați fiecare cu o operă diferită, a cărei schiță în creion și chiar colorată prin unele locuri le fusese furnizată de domnul Rubens. Aceste modele, tinerii trebuie să le execute complet în culori, până ce, la sfârșit, domnul Rubens pune ultima mână prin retușuri. Ele trec apoi drept operele lui Rubens, iar acest om, care nu este mulțumit să strângă în felul de mai sus o avere imensă, s-a văzut copleșit de regi și de prinți cu onoruri și cadouri scumpe."





Pieter Paul Rubens, *Prometeu înlănțuit*, 1612,
ulei pe pânză, 242,9 x 208,6 cm, Philadelphia Museum of Art.

Eficiența întreprinderii astfel organizate este foarte mare. Unicitatea stilului este asigurată de prezența schițelor realizate de mâna maestrului, de execuția figurilor pe care adesea Rubens și-o rezervă, de respectarea unui canon corporal comun (femeile cărnoase) și, în fine, de folosirea unei tehnici speciale, cu primele straturi de culoare din brunuri calde. Maniera de a așterne culoarea prin straturi groase și uleioase, cu ajutorul pensulelor late, și utilizarea în principal a câtorva culori: albul de plumb, ocru galben, lacul de garanză, albastrul ultramarin și bitum și accentuarea ici și colo a galbenurilor luminoase și opace, a vermillonului și a negrului sunt alte trăsături care diferențiază arta lui Rubens. Calitatea operelor este garantată de alegerea ajutoarelor, întotdeauna artiști talentați. Rapiditatea caracteristică maestrului (*Chermeza* de la Luvru, vastă serbare țărănească, se pare că a fost pictată într-o zi...) contribuie și ea la capacitatea atelierului de a răspunde prompt la comenzi. În felul acesta, productivitatea este considerabilă și satisface o cerere pe măsură: între primele opere ale lui Rubens, din 1599, și moartea sa, în 1640, nu mai puțin de o mie trei sute de uleiuri ies din atelierul maestrului, fără a mai socoti gravurile, schițele și cartoanele.

Spre deosebire de Rubens, Poussin – în felul nordicului Vermeer – produce puțin și produce singur. Renunțând în scurtă vreme la comenzile importante care ar fi fost expuse în locuri publice, afectat de experiența de pictor de Curte din timpul șederii sale la Paris, el păstrează față de clienți și, în special, față de cei francezi o rezervă pe care depărtarea geografică a acestora din urmă și încetineala cu care pictează o accentuează. Or, chiar această încetineală și retragerea sa într-un oraș îndepărtat

îi măresc prestigiul și cresc dorința „curioșilor" - cum se numeau atunci cei care apreciau lucrările de artă - de a achiziționa tablourile sale atât de rare. La Paris și Lyon, amatorii lui Poussin constituie un cerc restrâns și luminat din care fac parte, în afară de Richelieu (cardinalul, apoi ducele, nepotul său), La Vrillière, Loménie de Brienne, Paul Fréart de Chantelou și, după sejurul francez, Serisier și Pointel. Toți aceștia, consilieri ai regelui sau membri ai marii burghezii, ofițeri și bancheri, sunt admiratori entuziaști ai pictorului; chiar dacă au și opere ale altor artiști, pasiunea lor se îndreaptă către normandul de la Roma, ale cărui tablouri și cartoane constituie în ochii lor piesele cele mai prețioase ale colecției pe care o posedă. Fervoarea acestor fani este alimentată prin intermediul unei corespondențe susținute pe care pictorul acceptă să o poarte cu unii dintre ei, deveniți după o vreme mai curând niște prieteni decât clienți. După moartea lui Poussin, numele său va fi omagiat, într-o perioadă în care nu există o tradiție a elogiilor pictorilor din Franța, de scriitori ca Bosse (1649) și Félibien (1685).

Primejdiile libertății: falimentul lui Rembrandt

La polul opus al strategiei lui *fa presto* (execuție rapidă) a lui Rubens, al producției de serie, deși de calitate, ieșite din atelierul flamandului se află - după cum se vede - cu un succes egal strategia lui Poussin, care se bazează pe raritatea și pe valoarea ridicată a operelor, încet concepute și realizate în întregime de mâna sa. Contradictorii și ecou, fără îndoială, al temperamentului fiecăruia, aceste opțiuni le permit și unuia și celuilalt să se sustragă criteriilor la care era supusă viața artistului de Curte și să evite în același timp fie negocierea directă a operelor, fie vânzarea acestora prin intermediari. Nu se știe care era prețul tablourilor lui Poussin.



REMBRANDT, *Sara așteptându-l pe Tobie*, numit și *Hendrikcje în pat*,
circa 1649–1650, ulei pe pânză, 81,1 x 67,8 cm, Edinburg, National Gallery of Scotland.

În ce-l privește, Rubens fixează prețurile cum vrea - el cere și eventualul client nu poate să se tocmească. Unul dintre agenții colecționarului englez sir Dudley Carleton îi scrie acestuia în 1620: „Cu toată discreția posibilă, am discutat efectiv cu el în legătură cu prețul: dar cererile lui sunt ca legile mezilor și perșilor: nu acceptă schimbare."
Dar Rubens și Poussin sunt excepții. Moștenirea unei tradiții preluate de la un lung șir de comercianți, pentru primul, și atavismul normand, pentru cel de al doilea, i-au ajutat probabil să evite riscurile dependenței de care se plângea artistul-curtean și ale înjosirii pictorului obligat să negocieze prețul lucrărilor sale. Dar majoritatea artiștilor pun în mod mult mai dureros capăt dilemei dintre libertatea de a picta și dependența față de clientelă.
Astfel, Rembrandt conduce de-a lungul multor ani, asemenea lui Rubens, un atelier important. La fel de ambițios pe planul vieții sociale ca și Rubens, el achiziționează în 1639 o casă frumoasă pe Breestraat în care își mută colecțiile. Dar situația din Provinciile Unite calviniste este diferită de cea din Flandra catolică sau de mediul în care trăia Poussin. În lipsa comenzilor religioase, a posibilității de a se lega - chiar și provizoriu - de prinții sau suveranii Europei catolice care i-ar fi putut procura asemenea comenzi, Rembrandt se vede silit să se limiteze un timp la pictura în strânsă legătură cu realitatea: portretul. Capodopere precum *Lecția de anatomie* sau *Rondul de noapte* (vezi p. 127) dovedesc eforturile lui pentru a încărca aceste portrete cu atmosfera unui mit. Dar chiar aceste strădanii sunt, se poate presupune, dificil de înțeles pentru burghezii care așteaptă de la pictor să-i reprezinte așa cum sunt. Din această cauză, artistul are probleme. Este și cazul neînțelegerilor din 1654 dintre artist și un client portughez, pe nume Andrada, acesta cerându-i zadarnic lui Rembrandt să-i retușeze portretul despre care spunea că nu-i seamănă. Încetul cu încetul, în parte din cauza recesiunii economice pe care o cunoaște țara după 1650 și, poate, a concubinajului alături de Hendrickje, comenzile devin mai rare. Și, cum pictorul nu știe să-și reducă cheltuielile, falimentul este pronunțat în 1656. Chiar dacă i se interzice să-și vândă tablourile și să-și gestioneze situația financiară, REMBRANDT nu sfârșește totuși în sărăcie: cu prețul mutării într-o casă mai modestă, un aranjament familial îl deghizează în angajat al lui Hendrickje și al fiului său Titus în negustoria cu opere de artă și curiozități pe care aceștia o încropesc și care le permite să scoată pe piață operele pictorului.

Pictorii din Nord, primii negustori de artă

Cazul lui Rembrandt este, din două puncte de vedere, revelator. El arată că, indiferent de talentul unui artist, meseria de pictor sau sculptor nu asigură obligatoriu, sau nu întotdeauna pentru mult timp, succesul și reușita financiară. În nordul Europei în special, numărul foarte mare de pictori și caracterul particular al cererii, în același timp pletorică și limitată la o producție de format mic și de genuri specializate (portrete, peisaje, naturi moarte), fac existența artiștilor de multe ori dificilă: concurența este dură, prețul lucrărilor este scăzut, iar comenzile importante, bine plătite, sunt mai rare decât în Europa de Sud. Dacă Rembrandt cunoaște bogăția înainte de faliment, Vermeer duce o existență modestă, locuind într-o locuință scumpă, este adevărat, dar care aparține soacrei și apoi soției.
Într-un mod și mai dramatic, Frans Hals, portretistul elitei protestante din Haarlem, sfârșește în mizerie. Pictorul, care beneficiază până la mijlocul anilor 1640 de importante comenzi de portrete de grup și care ocupă funcții prestigioase în ghilda pictorilor, cunoaște, după 1650, reversul medaliei: în 1654, ruinat din cauza proastei gestionări a afacerilor sale, i se confiscă mobilierul; în 1662, este nevoit să ceară ajutorul municipalității - în anul următor îi este acordată o rentă pe viață, sub forma unui ajutor anual de două sute de florini. Alți artiști se limitează să-și completeze micile lor resurse practicând alte meserii. În Delftul generației care o precede pe cea a lui Vermeer, Joris van Lier, un pictor specialist în naturi moarte și care și-a început cariera, după tradiția clasică, cu o călătorie în Italia, este în același timp ajutor de notar. Marile dificultăți pe care le întâmpină ca să-și vândă operele sfârșesc



JOSÉ ANTOLINEZ, *Vânzătorul de imagini*, după 1670, 201,5 x 125,5 cm, München, Alte Pinakothek.

prin a-l descuraja: abandonându-și meseria, el devine încasator de taxe.
Viața lui Rembrandt este semnificativă și din alt punct de vedere. Pictor, șef de atelier, pictorul nu s-a simțit lezat să se ocupe personal de vânzarea lucrărilor. La începutul carierei, lucrează pentru negustorul Van Uylenburgh și devine atât de apropiat de acest personaj, încât se căsătorește cu nepoata lui. Când colecționează obiecte, o face din plăcere personală, dar și pentru că acestea pot fi vândute - înființarea unei case de comerț, la sfârșitul vieții artistului, de către tovarășa și fiul său legitim, confirmă orientarea comercială a carierei sale. În nordul Europei, majoritatea artiștilor se ocupă în aceeași măsură de pictură și sculptură, dar și de comerțul de artă. În 1627, Rubens, mare colecționar de lucrări antice și moderne, vinde ducelui de Buckingham colecția sa de statui antice și investește banii în cumpărarea de terenuri și de hanuri cu camere de închiriat. La fel și Vermeer, care era uneori intermediar artistic.

Alternativa la *bottega:* *showrooms* și galerii de expoziție private

În regiunile meridionale ale Europei și în Anglia secolului al XVII-lea, dar mai cu seamă în cel de al XVIII-lea, situația este diferită. Pe de o parte, societatea, mai aristocratică decât cea din Provinciile Unite, acceptă supraviețuirea unui mecena, care continuă să joace un rol esențial în cariera artiștilor, cel puțin la debutul ei. Pe de altă parte, Biserica Catolică rămâne un client extrem de important, pictorii încercând să obțină, prin toate mijloacele, comanda unui mare tablou de altar sau a unei decorații care, bine plastă într-o biserică frecventată, putea să-i aducă artistului noi comenzi.
Pe de altă parte, evoluția firească, în primul rând în Franța după înființarea Academiei, ascute opoziția dintre artiștii care-și „trafichează" operele și cei care, cel puțin la modul ideal, pictează sau sculptează pentru noblețea acestor meserii și se lasă răsplătiți de amatorii de artă, dornici să onoreze talentul și timpul consacrat acestei munci. Astfel, domnul de Charmois, în cererea pe care o adresează regelui, îl roagă să interzică oricui să se numească pictor sau sculptor atât timp cât va deține un *boutique*. Fără îndoială, există în această petiție de principiu multă ipocrizie. Artistul, fie că aparține unei corporații (ai cărei membri au dreptul de a face comerț) sau Academiei, trebuie să trăiască. Este deci de la sine înțeles că el nu se poate limita la obținerea unor subvenții și privilegii - al căror număr, chiar dacă este în creștere,

nu mulțumește decât o minoritate – ci este nevoit să-și vândă propriile opere, cu condiția de a o face discret. Urmarea este că, în Franța secolului al XVII-lea, tranzacțiile încep să nu se mai facă în atelierele *boutique* deschise către stradă, ci în „camera principală" – în locul unde lucrează pictorul sau în încăperea de alături, deghizată în salon (cum este camera în care se înfățișează Poussin în *Autoportretul* de la Luvru), în curtea din spate a unei reședințe impunătoare sau la etajul superior al unui imobil.
La fel stau lucrurile și în Secolul Luminilor, în Anglia, unde cei mai renumiți artiști întrețin alături de atelierul lor un *showroom* – un salon sau mai degrabă o galerie privată destinată propriului uz. La Londra, în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, Reynolds are un *showroom* în Leicester Fields: acolo pictorul își arată propriile picturi, dar are grijă să recreeze ambianța intimă a unui adevărat apartament: sunt de vânzare bibelouri, dar și tablouri ale marilor maeștri din trecut, acestea din urmă având menirea să ridice prestigiul și implicit cota operelor lui Reynolds. Angelika Kauffmann, pictoriță elvețiană instalată în capitala engleză din 1766, are și ea o sală de expoziție lângă atelierul unde lucrează, în Suffolk Street, aproape de casă: „Am patru camere, una în care pictez, alta în care îmi expun tablourile terminate, conform obiceiului de aici [...]. Oamenii vin aici pentru a se odihni – pentru a-mi face o vizită – sau mai bine zis pentru a-mi vedea operele; nu se pune problema să primesc publicul într-un loc care nu este bogat decorat."

Începuturile comerțului de artă, între necesitate și dispreț

În astfel de locuri în care expunerea în scopuri comerciale se ascunde sub plăcuta aparență a unei expoziții dintr-un cabinet de amator, operele negociate sunt, la început, cele care fac parte din producția artistului, dar și tablouri sau statui ale altor artiști, în mod special ale maeștrilor din trecut. Chiar și cei mai renumiți pictori, cei care acced la comenzi oficiale și care ocupă primul sau primele ranguri în instituțiile academice din diversele țări, practică activități comerciale, fie „în cameră", fie recurgând la alte modalități. În Franța, Le Brun, primul pictor al regelui, joacă rolul de intermediar, în 1684, pentru a-i vinde lui Ludovic al XIV-lea o *Circumcizie* atribuită lui Giulio Romano; Mignard, câțiva ani mai târziu, se asociază în secret cu pictorul-negustor François Garrigue pentru a propune nobililor amatori tablouri de Carracci și Guercino. În Anglia, peisagistul Thomas Maby vinde, doar în anul 1686, o sută șaizeci și opt de tablouri, chilipirurile cumpărate din Italia. În numeroase alte cazuri, se pare că artiștii se ocupă cu negoțul la scară mare, chiar dacă nu există probe directe: inventarele arată că francezul Nicolas Loir sau lorenul Claude Derruet posedau la momentul morții mai multe sute de tablouri care nu le aparțineau – prea mult pentru a forma colecția lor particulară și care erau în mod evident destinate vânzării. Totodată, pe măsură ce trece timpul, începe să se manifeste fățiș inițiativa mai puțin oficială a artiștilor care nu sunt atât de legați de preocupări mercantile. În secolul al XVIII-lea, câțiva artiști importanți iau hotărârea de a-și vinde direct operele, alegând cele mai noi proceduri ale publicității și vânzării. Pictorul animalier Oudry se folosește, în 1726, de reclamă pentru a transmite prin intermediul presei că i-a prezentat regelui tablourile sale, că acesta le-a apreciat și că în curând după acestea se vor imprima stampe. Mai târziu, la sfârșitul secolului, Vien, membru al Academiei Regale, anunță de asemenea prin reclame în ziare că amatorii pot veni la el să admire, în afară de mai multe picturi mici destinate plăcerilor colecționarilor, o pânză maruflată pe plafon reprezentându-i pe Zefir și Flora; Van Loo, în 1763, și Greuze, în 1777, procedează la fel pentru a convinge publicul să vină să le admire lucrările, primul două tablouri cu o perspectivă savantă, al doilea o operă numită *Blestemul părintesc*. În 1800, David se arată și mai îndrăzneț: el se hotărăște să-și expună în public *Sabinele*, anunță evenimentul în presă, dar îi previne pe amatori că trebuie să plătească o taxă de intrare.
Însă în majoritatea cazurilor, numai creatorii extrem de modești recurg la procedee mercantile pentru a-și vinde producția. Reclamele „artistice" avertizează cea mai mare parte a clienților potențiali că un specialist practică un procedeu rar și curios –



pictura pe catifea de mătase, pe păr – sau că a fost pusă la punct o invenție remarcabilă, de exemplu un nou tip de creion. Deschise pe poduri și în târguri, adică în locuri foarte frecventate, modeste dughene sau tarabe provizorii, ținute adesea chiar de micii pictori, propun marfa spre vânzare. În cel mai rău caz, producătorii devin plasatorii propriei arte și merg prin hanuri să-și ofere operele umile.

„Salonul" și publicul numeros

Aceste practici sunt cele ale unei plebe disprețuite pe față de artiștii autentici, și ale cărei creație și ambiții nu au multe în comun cu cele ale pictorilor și sculptorilor cultivați și protejați de recunoașterea oficială. Pentru această elită, care de altfel nu este totdeauna bogată, Saloanele organizate cu regularitate, inițial în Franța, apoi, cu timpul, și în alte țări, furnizează ocazia de a-și prezenta operele unui public foarte larg.

Or, în aceeași epocă, înmulțirea colecțiilor private, cabinete de mare amploare adunate în galerii sau ansambluri mai modeste dispersate prin case, face necesară o sistematizare a vânzărilor operelor. Evoluția mentalităților, în fapt, conduce la extensia fenomenului colecționării. În secolul al XVII-lea, câtiva mari seniori – în Franța Gaston d'Orléans, ducele de Richelieu sau cancelarul Séguier – financiari luminați – precum omul de afaceri Fouquet, cu un destin nefericit, sau bancherul german Jabach, celebru pentru achiziționarea unei părți din colecția de tablouri a regelui detronat Carol I – și oamenii de elită – ca eruditul Paul Fréart de Chambray – își doresc din suflet să stabilească legături speciale cu artiștii ale căror opere le colecționau. În secolul al XVIII-lea, acestora li se adaugă un mare număr de burghezi. Aceștia își decorează locuințele cu tablouri mai mult pentru că așa cere moda decât din convingere, și dacă acceptă să vadă opere expuse în Galeria Luvrului, unde se țin, în Franța, primele Saloane, nu au timp și nici nu le trece prin cap să stabilească o relație constantă cu artiștii.

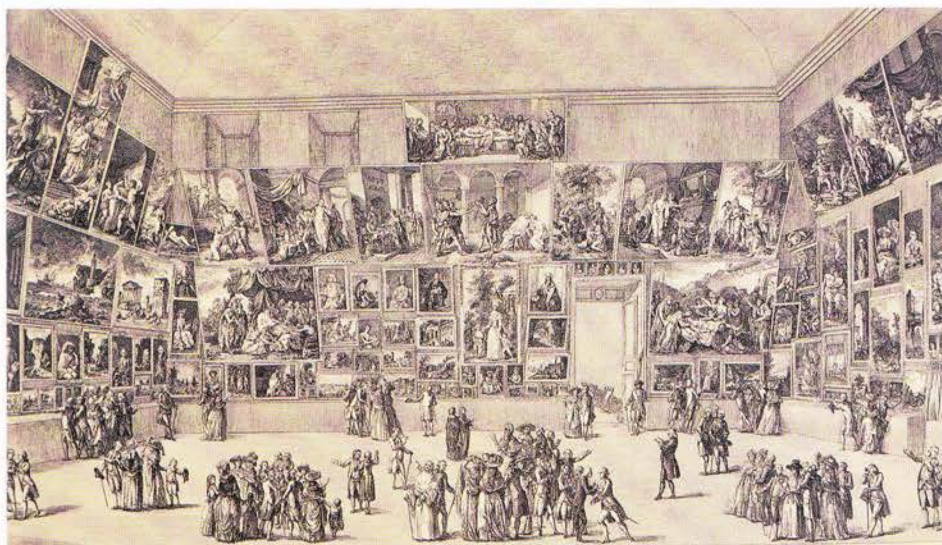
Pentru a pune în relație acest public de tip nou cu pictorii și sculptorii, un grup de intermediari de acum specializați își fac apariția în acest moment și, treptat, se dezvoltă: de la „pictorii-negustori" și de la vânzătorii în târguri, cărora cei mai modești dintre creatori sunt uneori forțați să le încredințeze operele, se ajunge la



FRANS II FRANCKEN, *Galeria unui colecționar*, 115,5 x 148 cm, Salzburg, Rezidenzgalerie.



Saloanele și începuturile criticii de artă



Scurtă privire asupra unui aranjament de picturi la Salonul Luvrului în 1785, gravură, Musée National du Château de Versailles.

Numele de „Salon“ este dat expoziției periodice, cu opere ale artiștilor în viață, care are loc în Franța din secolul al XVII-lea până la începutul secolului al XIX-lea. Denumirea provine de la Salonul Pătrat din Palatul Luvru (Le Salon Carré), locul unde se organizau expozițiile în veacul al XVIII-lea.

O manifestare regulată

Ordonată de Colbert la înființarea Academiei Regale de Pictură și Sculptură, manifestarea, la origine Expoziția pictorilor și sculptorilor Academiei Regale, a fost înființată în 1663. Prima dată, în 1667, ea este efectiv organizată în galeria din Palais Royal. În secolul al XVIII-lea, Saloanele au loc din doi în doi ani până în 1675, apoi în mod intermitent și din nou cu o periodicitate regulată, anuală (din 1737 în 1748, cu excepția anului 1744), apoi bienală (din 1748 în 1791). Intrarea este gratuită.

Un succes din ce în ce mai mare

Până în 1791, Salonul este deschis la 25 august, de ziua Sf. Ludovic, sărbătoarea regelui, și durează aproximativ o lună. Numărul lucrărilor crește cu timpul: până la opt sute de tablouri și sculpturi sunt prezentate la Salonul din 1791, susținut de Adunarea Națională. Artiștii expozanți sunt membri ai Academiei sau agreați de aceasta; abia din 1791, și până în 1798, accesul în Salon devine liber, opera fiind supusă aprobării unui juriu. Pictorii și sculptorii pot trimite mai multe lucrări: o comisie, instituită în 1748, judecă moralitatea acestora și încearcă să susțină tradiția „marii picturi“ (altfel spus, pictura istorică) în fața înmulțirii subiectelor de gen și a tablourilor de format modest.

Primele „librete“

Cu această manifestare se instituie cutumele expoziției moderne. Din 1673, Salonul dă ocazia editării unui catalog, numit libret, care conține „explicațiile“ operelor expuse. Contra cost, această publicație se bucură de o amplă atenție: în 1787, aproape douăzeci și două de mii de exemplare sunt vândute, dovadă a succesului în fața publicului care participă la eveniment – de patru ori mai mulți vizitatori, se pare, trec pragul expoziției. Panotarea operelor presupune de asemenea o gândire a expunerii și a dispunerii tablourilor: în secolul al XVIII-lea, pictorii sunt însărcinați cu această operațiune. În străinătate, Salonul face școală în Anglia, dar mai târziu: Royal Academy își deschide prima expoziție de artă în 1769.

Debutul criticii de artă

Salonul furnizează de asemenea ocazia primelor critici de artă. După eseul precursor al lui La Font de Saint-Yenne, autorul unor *Reflecții asupra stadiului prezent al picturii în Franța,* în 1747, Denis Diderot își editează impresiile asupra Salonului, din 1759 în 1781 (adică nouă Saloane), în *Corespondența literară* condusă de prietenul său Melchior Grimm. Căutând să descrie operele cu precizie, căci el se adresează unor cititori aflați departe de Paris și care nu pot vedea tablourile și sculpturile analizate, inventează un limbaj potrivit cu descrierea și plămădește mijloacele unei judecăți, aplicând criterii pe care le găsește singur: „unitate, varietate, contrast, simetrie, ordonanță, compoziție, caracter, expresie“.



Casa de păpuși a Petronellei Oortmans de la Cour, detaliu, circa 1670–1690, lemn cu obiecte miniaturale, Utrecht, Centraal Museum.

comercianți eleganți, firme profesioniste ale căror mijloace devin importante și a căror arie de acțiune are câteodată deschidere internațională.

Negocieri specializate

În nordul Europei, la Amsterdam, în Provinciile Unite, unde Gerrit van Uylenburgh face comerț pe scară mare, înainte de a cunoaște, este adevărat, bancruta din 1675, și în Flandra, la Anvers, de exemplu, sunt primele locuri unde marii negustori de artă au reușit să facă avere. În țările latine, și mai cu seamă în Franța, organizarea comerțului de artă este mai târzie. De altfel, la Paris, primele firme solide, în secolul al XVII-lea, sunt flamande. Jean-Michel Picard (1600–1682), unul dintre negustorii de tablouri cei mai activi din capitala franceză, se comportă ca un veritabil antreprenor. El cumpără opere din ateliere, importă din străinătate sau folosește chiar artiști pentru a picta tablouri – cu subiecte stabilite de el – originale sau copii după lucrări



vechi. Picard vinde astfel o marfă variată, mergând de la imagini pioase de mici dimensiuni la peisaje sau scene de gen, de o calitate modestă, până la tablouri religioase sau istorice ambițioase, pictate de artiști la fel de celebri precum Van Dyck sau Rubens. Dacă Picard este legat prin profesiunea sa originară de actul creației (este pictor de flori), alți negustori, cu începere din această epocă, nu mai sunt și producători: Alfonso Lopez, un evreu spaniol, instalat la Paris în 1604, este tăietor de diamante și comerciant de obiecte de orfevrărie. El își diversifică activitatea de-a lungul anilor și joacă rolul de intermediar cumpărând picturi pentru personaje foarte importante – astfel, se prezintă în chip de cumpărător al *Portretului lui Baldasare Castiglione* de Rafael, scos la licitație în Amsterdam în 1639; tabloul va ajunge ulterior în colecția Mazarin.
Dar abia în secolul al XVIII-lea încep cu adevărat să triumfe negustorii. Veritabili capitaliști, acești negociatori care, la Paris, se numesc Gersaint sau Mariette lucrează cu mijloace considerabile și îi înlocuiesc încetul cu încetul pe artiști nu numai în comercializarea operelor acestora, dar și în expertizarea pieselor vechi. Într-o manieră semnificativă, unul dintre tablourile cele mai importante din secolul al XVIII-lea francez dă o reprezentare foarte precisă a unui asemenea loc: este vorba despre FIRMA, pictat de Watteau în 1721 pentru negustorul de stampe și tablouri Gersaint, care din 1718 deținea magazinul *Au Grand Monarque* pe Podul Notre Dame. Executat de pictor cu doar câteva luni înainte de moarte, tabloul are valoarea unui testament spiritual: introducându-l pe spectator, fără sfială, în magazinul cu vad mare al unui negustor de artă, pictorul redă noua realitate a vieții artistului: o viață care de acum înainte se va desfășura exclusiv în atelier, la bine și la rău, privată de contactul cu cei care nu sunt comanditari, pe cei care îi admiră și îi cumpără lucrările cunoscându-i doar în mod excepțional.



ANTOINE WATTEAU, *Firma*, numit și *Firma lui Gersaint*, 1721, ulei pe pânză, 166 (o fâșie de 11 cm a fost adăugată în partea superioară) x 306 cm (la origine curbată și de un format diferit), Berlin, Charlottenburg.

Salonarzi și refuzați
Secolul al XIX-lea

La începutul anilor 1800, pictorul este asemeni omului de știință, care învață și apoi predă principiile frumosului și ale bunului-gust. Această imagine se strică în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Dezvoltarea individualităților artistice cărora le place scandalul și cultivă boema resuscitează figura din Renaștere, pe jumătate uitată, a geniului marginal care își extrage talentul și inspirația dintr-o viață fără reguli și, uneori, din mizerie. În aceiași ani, apariția sau progresul tehnicilor noi lărgește ideea existentă în legătură cu activitatea artistică: de acum înainte sunt artiști nu numai pictorii și sculptorii, dar și – cel puțin așa se revendică – gravorii, ilustratorii și afișiștii, solicitați de o presă într-un avânt amețitor, ca și de „reclamă", inventatorii de obiecte, designerii *avant la lettre* și, mai ales, fotografii, care devin rivali ai pictorilor în încercarea de a imita realitatea.

Ateliere la Academie

O diferență considerabilă opune începutul de sfârșitul secolului al XIX-lea. La început, în tot spațiul european, Academiile continuă să își exercite autoritatea: ele conduc meseria de pictor sau sculptor de la formație până la apogeul carierei, controlând școala, distribuind premii, primind sau refuzând opere la Saloane, participând la alegerea laureaților pentru comenzi și pentru acordarea de medalii după expoziții.

Începuturile Școlii de Belle-Arte (École des beaux-arts)

În Franța, Academia Regală de Pictură și Sculptură, dizolvată în 1792 la instigarea unora dintre membrii săi, printre care pictorul Jacques Louis David, reînvie trei ani



Charles-Léon Vinit, *Curtea Școlii de Belle-Arte în 1840*, ulei pe pânză, Paris, Ensba.

mai târziu. În timpul primului imperiu napoleonian, ea se impune sub forma unei secțiuni (sau clasă) de pictură și sculptură, integrată curând în noul Institut de France, unde se găsesc de asemenea secțiuni dedicate istoriei, științelor naturale și politicii. Sub denumiri diferite - Academia de Arte, Academia de Pictură și Sculptură (sub a doua Restaurație) și, în cele din urmă, Academia de Belle-Arte (Académie des beaux-arts), ea rămâne esențialmente aceeași. Cu membri aleși pe viață și preferați pentru temperamentul lor conservator cel puțin tot atât cât pentru măreția presupusă a operei lor, ea se definește ca păzitoarea unei imagini despre artă care este caracterizată prin respectul față de tradiție. Astfel, printre membrii săi se regăsesc mai multe nume căzute în uitare decât mari artiști, chiar dacă Gros, Ingres și Delacroix, care au străbătut obstacole greu de imaginat pentru a fi aleși, ajunseseră academicieni.
Pe tot parcursul secolului al XIX-lea, Academia joacă un rol considerabil. Aproape permanent își deleagă membrii pentru a forma juriile care controlează Salonul, Premiul Romei și acordarea de comenzi publice. Astfel, ea orientează gustul oficial, face legătura între artiști și stat și deține cheile de acces către carieră și piață.
Oficial, Academia nu tutelează Școala de Belle-Arte. Acest nou așezământ de învățământ gratuit și laic, pasaj obligatoriu pentru artiștii care vor să facă o carieră frumoasă, își deschide porțile, în 1819, în clădirile vechiului Muzeu al Monumentelor franceze al lui Alexandre Lenoir, pe rue Bonaparte din Paris. El are, în afară de secțiunea de arhitectură, o secțiune de pictură și una de sculptură. În atelierele lor private, membrii Academiei își pregătesc elevii pentru concursul de admitere în Școală. La începutul secolului, ei sunt cei care furnizează, în aceleași condiții, în cursul școlarizării, instrucția practică care lipsește în clădirile din rue Bonaparte.
Într-adevăr, în primii șaizeci de ani ai secolului al XIX-lea, Școala de Belle-Arte nu este un loc unde învățăceii, pictori sau sculptori, să practice meseria. Ei nu pot primi aici decât lecții de desen, și ele foarte închistate, și cursuri teoretice de anatomie, de perspectivă, de istorie veche etc. La Școala de Belle-Arte, elevii participă la diferite concursuri care conduc la consacrarea supremă: Premiul Romei. Dar ei trebuie să aștepte anul 1863 și reforma inițiată de Viollet-le-Duc pentru ca artiștii să fie instalați în clădirile Școlii, recent mărite de arhitectul Durban, și pentru ca obligația de a-și completa formația într-un atelier privat să fie abolită.

Ședințe de poză în atelier: „studiul pe motiv"

Înainte de anii 1860, parcursul tânărului pictor sau sculptor trebuie să treacă obligatoriu prin locul în care învață meserie, practică în sensul tehnic al acestui termen, respectiv prin atelierul unui maestru. Aici tânărul rămâne să-și petreacă ziua, cât este lumină, pentru „a studia motivul", adică pentru a învăța să reprezinte nudul, masculin sau feminin - lucru considerat atunci cheia reușitei. Modelele, oameni sărmani, ale căror nume rămân de cele mai multe ori necunoscute, sunt plătite pe poză, care poate dura până la cinci ore consecutive și se poate repeta mai multe zile; studenții, care de altfel plătesc pentru a primi sfaturile maestrului, cotizează pentru a le plăti serviciile. Pentru a economisi bani, deseori fie noii-sosiți sunt rugați să pozeze, fie, pe rând, elevii se dezbracă, furnizând gratuit modelul. Cum asistența rămâne, cel puțin până la mijlocul secolului, exclusiv masculină, nici un sentiment de jenă nu tulbură calmul acestor ședințe. Cu timpul, când tinerele se amestecă printre bărbați, problema care se pune este dacă nudul masculin trebuie rezervat studenților de același sex sau, cel puțin, dacă modelul trebuie să primească *braghettone*, pentru a nu fi obligat să se arate ca Adam în fața femeilor. Oricum ar fi, atmosfera atelierelor, chiar a celor studioase, rămâne foarte liberală: o plăcută dezordine domnește peste tot, se înnoadă prietenii, izbucnesc conflicte, uneori și scandaluri; profesorul apare periodic, comentează lucrările elevilor, apoi dispare, chemat de propriile sale opere.
DAVID , de exemplu, dispune până în 1804 de trei ateliere în clădirile din Luvru, ulterior devenite Muzeul Napoleon. Două îi sunt rezervate: pictează *Sabinele* în unul, cel de pe malul Senei; celălalt, numit „Atelierul Horaților", se află în colțul



LÉON COCHEREAU, *Interiorul unuia dintre atelierele lui David*, 1814, ulei pe pânză, 90 x 105 cm, Paris, Luvru.

colonadei de pe fațada de nord (pe actuala rue de Rivoli). Chiar deasupra acestuia este instalat atelierul rezervat elevilor.

Consacrarea: Premiul Romei

În toate atelierele, tinerii lucrează având același vis: să obțină la sfârșitul studiilor Premiul Romei. Numărând, la începutul secolului al XIX-lea, aproape un veac și jumătate de existență, și destinat să dureze până în 1968, cheie a atât de râvnitului sejur în Orașul Etern, Premiul Romei este obținut, ca și odinioară, la capătul unui concurs cu subiect impus. El presupune din partea artiștilor o adevărată erudiție în materie de istorie și cultură antică, de vreme ce trebuie să înțeleagă subiecte adesea extrem de complexe și să le îmbogățească cu decoruri și accesorii fără greșeală în ochii unui cunoscător al Antichității.
Organizată cu regularitate în fiecare an, cu începere din 1800, după o întrerupere și sesiuni neregulate în timpul perioadei revoluționare, proba se derulează în trei etape. Pictorii, de exemplu, trebuie să prezinte mai întâi în fața juriului trei pânze având un format de 130 x 97 cm. După selecție, cei mai buni dintre ei sunt închiși patru zile și patru nopți „în lojă", adică într-un atelier individual, unde pictează o schiță cu format fix de 81 x 65 cm. Finaliștii, în număr de maximum cincisprezece, trec, în sfârșit, la proba decisivă: au trei luni la dispoziție ca să realizeze un tablou plecând de la schița executată. Juriul de academicieni îi desemnează pe laureați după o expoziție publică cu picturile astfel realizate.
Pentru fericiții aleși, sejurul roman durează cinci ani, apoi patru, la sfârșitul secolului al XIX-lea. El nu se derulează în Palatul Mancini, devenit vetust, ci, din 1803, în Villa Medicis, cumpărată în acest scop de Napoleon I, pe Colina Pincio – și astăzi sediul Academiei Franceze la Roma. Găzduiți și hrăniți pe gratis, beneficiari ai unei alocații care le acoperă cheltuielile, artiștii rămân în schimb supuși unui program de lucru aproape la fel de riguros ca și în Vechiul Regim. De la ei se așteaptă, ca și de la predecesorii lor, să copieze, în desen, nenumăratele vestigii ale Antichității sau





JEAN-AUGUSTE DOMINIQUE INGRES, *Mică vedere asupra Romei* sau *Casino Aurora de la Villa Ludovici,* 1806, ulei pe lemn, 17 x 17,5 cm *(tondo neregulat)*, Montauban, Musée Ingres.

Renașterii și să-și desăvârșească contactul cu tradiția clasică. Au de asemenea obligația de a trimite la Paris cele mai importante lucrări, picturi sau sculpturi, pentru a fi evaluate, judecate și criticate de un juriu prin prisma progresului făcut de elevi. Majoritatea artiștilor, chiar și cei mari, se supun cu plăcere unui asemenea program. Astfel, INGRES, format în atelierul lui David, decorat cu Premiul Romei în 1801, dar reușind să plece, din cauza lipsei fondurilor, abia în 1806, face în 1808 două „trimiteri din Roma": o *Baigneuse* numită *din Valpinçon* și OEDIP ȘI SFINXUL, pânză ce va fi refăcută mai târziu. Cele două tablouri sunt diferit apreciate: *Baigneuse* este admirată pentru finețea execuției, dar lui *Oedip* i se reproșează că nu este decât o academie căreia îi lipsește justificarea morală indispensabilă unui nud antic. Alți artiști, mai puțin convinși de virtuțile clasicismului, și cu un spirit de frondă mai viu, sunt mai îndrăzneți. Astfel, Jean-Baptiste Carpeaux, Premiul Romei la douăzeci și nouă de ani, în



JEAN-AUGUSTE DOMINIQUE INGRES, *Oedip și Sfinxul,* 1808–1825, ulei pe pânză, 189 x 144 cm, Paris, Luvru.



1856, face în timpul sejurului său oarecum contrariul a ceea ce era obligat să facă. În 1858, trimite la Paris un TÂNĂR PESCAR CU O SCOICĂ, vizibil, dar mai liber inspirat din *Micul pescar napolitan jucându-se cu o țestoasă* (1831) de Rude, „adevărata oaie neagră" a academicienilor. În 1861, el recidivează căutând în opera lui Dante subiectul primei sale capodopere *Ugolino*, al cărei stil aduce de această dată un omagiu lui Michelangelo, sculptor și mai otrăvit în ochii tradiționaliștilor.

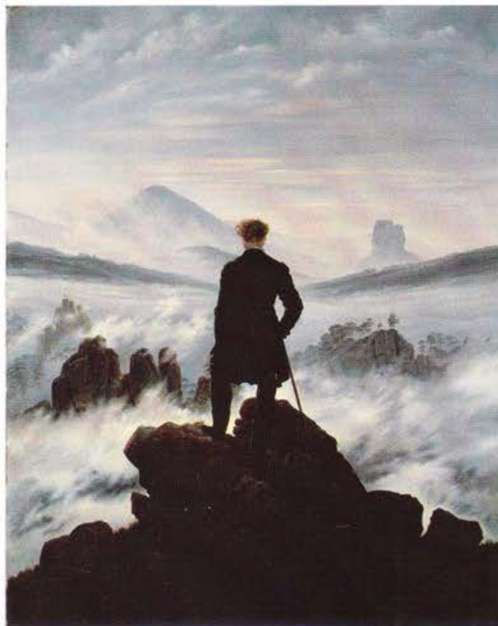
JEAN-BAPTISTE CARPEAUX, *Tânăr pescar cu o scoică*, 1857–1858, 92 cm înălțime, Paris, Musée d'Orsay (păstrat la Luvru).

Anglia și Germania: lucrul pe motiv

În restul Europei, în Germania și în Anglia în special, educația artistică este considerabil mai puțin reglementată.

La Londra, după modelul instituției pariziene, Royal Academy of Arts este organizată ca o asociație de artiști recrutați prin cooptare. Academicienii organizează expoziții unde își prezintă operele și decid, sau nu, să le primească și pe cele ale confraților. Ei țin în cadrul instituției cursuri preponderent teoretice. Astfel, Johann Heinrich Füssli, elvețian stabilit la Londra din 1779, predă, în perioada 1799–1819, istoria picturii, iar Joseph Mallord William Turner, numit profesor de perspectivă, vorbește între 1811 și 1828, cu mari dificultăți și cu foarte puțin succes, despre legile geometriei în spațiu. Dar, spre deosebire de Academia Franceză de Belle-Arte, Royal Academy, cu toate că beneficiază de o cartă, este o instituție privată: aceasta o face mai puțin tributară politicilor artistice ale statului, dar la fel de puțin influentă. De altfel, îi scapă o bună parte a educației viitorilor artiști.

În ce-i privește pe Turner și John Constable, aceștia, dacă urmează un învățământ teoretic la Royal Academy (primul între 1789 și 1793, al doilea în 1799), își desăvârșesc formația departe de instanțele oficiale. Turner se inițiază în tehnica acuarelei la un topograf, Thomas Malton; Constable învață meserie la un pictor puțin cunoscut, Joseph Farrington. Cei doi își completează educația prin copierea regulată a maeștrilor clasici, fie din colecțiile naționale, fie de la colecționarii privați care le sunt și protectori (sir George Beaumont îl susține pe Constable). În fine, și unul și celălalt – ceea ce fără îndoială, îi îndepărtează cel mai mult de sistemul



CASPAR DAVID FRIEDRICH, *Călător într-o mare de nori*, circa 1818, ulei pe pânză, 98,4 x 74,8 cm, Hamburg, Kunsthalle.

ȘCOLARIZAREA ARTIȘTILOR FRANCEZI: UN CONSERVATORISM DURABIL

La începutul secolului, în Franța, câteva voci critică sistemul în care sunt formați artiștii.

O grijă permanentă: educația artistului

Géricault, în special, îi reproșează că împiedică emergența talentelor originale supunând artiștii la o dogmă neoclasică a cărei influență este de altfel respinsă. Totuși, nimănui nu-i trece prin cap să combată cu motive temeinice principiul conform căruia școala este necesară formației artiștilor. Mitul născut o dată cu romantismul, al pictorului sau sculptorului inspirat în mod nemijlocit, al geniului locuit de „regina facultăților" (Baudelaire), respectiv imaginația, deși în opoziție cu acela al pictorului savant, se acomodează foarte bine cu ideea de ucenicie artistică. Chiar Delacroix, șeful școlii romantice, nu încetează să afirme că atingerea idealului pe care îl urmărește trece printr-o educație riguroasă a ochiului și a mâinii.

Prestigiul de durată al Academiei

Dar nici artiștii nu cer cursuri originale. Este adevărat că sculptori mari ca Emmanuel Frémiet sau Auguste Rodin s-au format în afara Școlii de Belle-Arte: trecuți amândoi prin „școala inferioară" care la Paris îi pregătește pe meșteșugarii în artă, ei nu au încetat să viseze la cursurile din rue Bonaparte. Dar Frémiet, provenit dintr-o familie săracă, a fost nevoit să-și câștige de timpuriu existența, lucrând la ilustrarea lucrărilor de osteologie, știința epocii punându-și astfel amprenta asupra formației sale. Și Rodin a fost respins de două ori la concursul de admitere în Școală. Dintre pictori, însuși Courbet, care se lăuda cu formația sa de autodidact, nu a scăpat educației academice. Frecventează mai întâi Școala de Desen din Besançon, apoi se înscrie în atelierul parizian al baronului de Steuben, medaliat la Salonul din 1819, care lucrează în stilul clasic. Manet, și el, iese din atelierul lui Thomas Couture, Premiul Romei și autorul tabloului de factură pompieristă *Romanii decadenței*. Degas vine de la Louis Lamothe, continuator al învățământului lui Ingres și al discipolului său Flandrin. În fine, Monet se înscrie la Académie Suisse, o școală privată unde se împrietenește cu Pissarro, trecut și el prin Școala de Belle-Arte.

Școala clasicismului: garanția carierei

Adevărul este că poziția puținilor nonconformiști, pictori și sculptori care refuză să respecte regulile școlii și concursurilor, este extrem de delicată. În contextul în care meseria artistică este gândită în termenii carierei, cu reguli, cu etape, cu recompense, victoriile sunt multă vreme rezervate celor care urmează parcursul tradițional. Ca dovadă, din douăzeci și unu de pictori laureați ai Premiului Romei între 1840 și 1860, nouăsprezece au primit medalii după întoarcerea lor din Italia și mai mult de jumătate au beneficiat de achiziții pentru Musée du Luxembourg din Paris, primul muzeu, în Franța, consacrat artiștilor în viață.

francez – manifestă destul de repede dorința de a lucra direct pe motiv, în natură, acolo unde, după ei, se educă cu adevărat privirea. Antrenamentului în atelier și imitației anticilor, susținute de sistemul francez, li se opune un fel de educație personală, în care practica, fără să facă uitată teoria și arta veche, vrea să le restituie acestora locul potrivit: acela al unor unelte necesare și nu al unor ținte. Studiind parcursul lui CASPAR DAVID FRIEDRICH , aceeași constatare este valabilă și pentru Germania. Născut în 1774, la Greifswald, în nordul țării, și nedispunând, în apropiere, de un învățământ de calitate, Friedrich pleacă, din 1794 până în 1798, să studieze la Academia de Belle-Arte din Copenhaga, care îi va primi de asemenea pe Philipp Otto Runge și pe Georg Friedrich Kersting. Acolo, el frecventează succesiv clasa de desen cu mâna nesprijinită, aceea de desen după mulaj, apoi cea de desen după natură. Din 1798, se instalează la Dresda, își ia un atelier pe care nu îl părăsește decât pentru a merge să deseneze pe motiv în ținuturile de câmpie din jur.



EUGÈNE DELACROIX, *Tabără într-o câmpie, cu lanț muntos, studiu de arabi,* desen, *Carnet de călătorie*, Paris, Luvru.



În Europa, principala schimbare care intervine în formația artistului privește nu educația acestuia, ci călătoria pe care, tradițional, tânărul pictor sau sculptor o efectua înainte de a se lansa în carieră. Din secolul al XVI-lea, acest voiaj însemna Italia. În Țările de Jos de Sud, cei care făcuseră acest pelerinaj se grupau în asociații, numindu-se „romaniști". Artistul pleca singur, uneori pentru a se pune în serviciul unui nobil (Rubens) – numai în țările protestante această călătorie nu era obligatorie (Rembrandt). În cazul Franței, în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea, instituția Academiei Franceze la Roma permitea celor care primeau Premiul Romei (ultimul a fost acordat în 1968) să rămână mai mulți ani în Italia. Or, cu începere din secolul al XIX-lea, pentru prima oară Italia încetează de a mai fi destinația obligatorie.

Delacroix și Marocul, Manet și Spania

Delacroix, trecut prin atelierul clasicistului Guérin și prin formația academică de la Belle-Arte, este entuziasmat de arta romantică a lui Géricault; în 1825, decide să meargă nu în Italia, ci la Londra, unde Géricault locuise între 1820–1821. Mai târziu, în 1832, străbate Marocul și Algeria. Aceste țări îi furnizează referințe vizuale diferite de cele care hrăniseră generațiile precedente. În Africa, în special, are revelația Orientului, un loc pe care îl opune sistematic Romei și unde, în loc de ruine, crede că are în fața ochilor o Antichitate vie, în contrast cu aceea arheologică și rece, predominantă atunci la discipolii lui David. După el, Chassériau (1846), Fromentin, Gérôme etc. vor călători în Africa de Nord. În ce-l privește pe Manet, el își caută inspirația în Spania. Dacă nu se duce acolo efectiv, studiază îndelung tablourile „galeriei spaniole" a lui Ludovic-Filip de la Luvru. Marea amintire a vieții sale este un voiaj la Rio de Janeiro, din decembrie 1848 în iunie 1849, ca marinar, înainte de a îmbrățișa cariera de pictor. Degas, contemporanul său, ajunge la New Orleans (din motive familiale) în 1873. Este adevărat însă că acești doi pictori au fost și în Italia.



John Constable, *Studiu de nori,* 1821, ulei pe hârtie maruflată pe lemn, 25,5 x 30,5 cm, New Haven, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection.



Friedrich Overbeck, *Portretul lui Franz Pforr,* circa 1811, Berlin, Nationalgalerie.

Constable, un englez în satul său

Călătoria în scopul formării – cum se vorbește și despre romanul formator – în cazul anumitor artiști se lovește de refuzul categoric de a ieși din frontierele țării lor, de a vedea limitele regiunii lor. Astfel Constable, în Anglia, vrea să trăiască la țară, la East Bergholt, satul său natal (el este fiu de morar), în Suffolk: acest loc este cel pe care îl reprezintă în majoritatea tablourilor.

Când a fost nevoit să plece la Londra, s-a instalat la Hampstead, în nordul orașului. Acolo a pictat nu orașul care se întindea la picioarele sale, ci norii care îl acopereau, dominându-l. Târziu, s-a dus, ca și Turner, la lordul Egremont, la Petworth, în speranța de a găsi în parcul proprietății acestui mecena ocazia de a strânge plante. În schimb, a refuzat să meargă la Paris și la Lille, în 1824 și în 1825, unde trebuia să primească niște recompense. Nici o provocare nu explică acest comportament; Constable are convingerea că arta sa se formează în confruntarea solitară cu pânza și natura, departe de locurile unde ea nu este decât o activitate socială. Își dorește ca existența sa cotidiană să fie compusă din evenimente de familie și din pictură, în sensul cel mai prozaic al acestui termen: să privească, să deseneze, să picteze, să corecteze, să o ia de la început.

Nazareenii la Roma

Pentru alți artiști însă, călătoria – inclusiv cea din Italia – capătă un sens nou. În Germania, șase tineri animați de o credință catolică adâncă, șase pictori care vor forma ceea ce se va numi „grupul nazareenilor“ decid, în 1809, să meargă la Roma. Overbeck, Hottinger, Pforr, Sutter, Vogel și Wintergerst înființează în Orașul Etern Confreria Sf. Luca *(Lukasbund)*. Alegând să trăiască după reguli apropiate de cele ale vieții monastice, ei se instalează într-o mănăstire dezafectată, locuind în chilii, la fel cum făceau călugării dominicani, la fel ca modelul lor, Fra Angelico. Au ambiția să practice arta ca o rugăciune colectivă care își găsește rațiunea în executarea de fresce, o tehnică căzută în desuetudine de secole, sau de retabluri, forme artistice asimilate epocii celei mai fervente a creștinismului. Viziunea lor despre Italia este foarte diferită de aceea a pictorilor academiști europeni care vin aici pentru a-și desăvârși formația: este un loc ideal, unde trăiesc în afara lumii, și unde cred posibilă crearea unei arte noi, mai pure.



Salonarzi și refuzați

TRIUMFUL OFICIALILOR

În secolul al XIX-lea, Franța este locul privilegiat către care privește întreaga Europă când este vorba de creația picturală și plastică. Or, momentul cel mai important al vieții artistice în Franța este Salonul din Paris, al cărui singur echivalent, în străinătate, este cel organizat de Royal Academy din Londra, dar de o importanță mult mai mică. Toți artiștii visează să acceadă la Salon: clasiciștii (Ingres, Flandrin etc.), romanticii (Delacroix), realiștii (Courbet se gândește la el din momentul sosirii la Paris, în 1840, și își vede dorința împlinită în 1844 cu *Autoportret cu câine negru*, pictat cu doi ani înainte).

Salonul

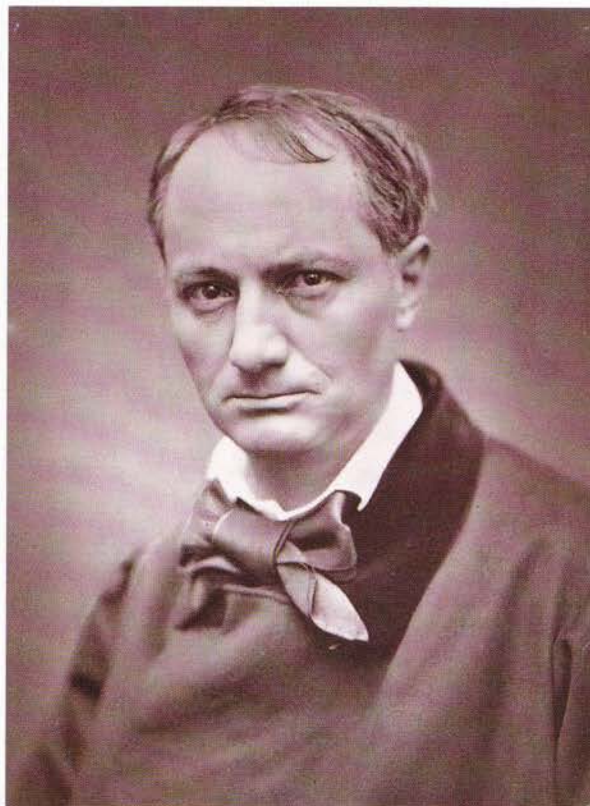
Dacă un refuz din partea juriului de admitere înseamnă multă vreme pentru un artist năruirea oricărei speranțe de a face carieră, expunerea unei opere la Salon este un pas esențial în direcția succesului. Pictorii Couture, Gérôme, Baudry, Bonnat, Meissonier, Cabanel și Bouguereau datorează astfel o bună parte din carieră triumfului pe care îl repurtează la Salon, iar un sculptor ca David d'Angers, Premiul Romei în 1811, devine brusc celebru când, la Salonul din 1817, marmura sa reprezentându-l pe *Marele Condé* este unanim apreciată. Nu este de mirare, de altfel, că evenimentul suscită o producție specifică, numită „de Salon", care cuprinde sculpturi sau pânze, adesea de format mare, pentru care, cum este și firesc, artiștii își consacră majoritatea timpului cu speranța de a fi cumpărate de stat, singurul care poate să plătească opere de asemenea mărime și să le și expună – această achiziție fiind un preludiu, normal, al unor comenzi viitoare.

La începutul secolului al XIX-lea, teoretic, Salonul păstrează un ritm bienal. Din 1833 devine anual, cu excepția perioadei dintre 1852 și 1863, când se revine la moda bienală. Durează trei luni și are una sau două perioade în care este închis pentru ca sălile de expoziție să fie rearanjate. Închis lunea, intrarea este gratuită cu excepția zilei de sâmbătă. După ce a fost găzduit la Luvru – unde uneori sălile muzeului erau dezafectate pentru a se face loc expunerii temporare și pentru a se echipa locul cu simeze provizorii – Salonul se mută, în timpul celui de-al doilea imperiu, la Palais de l'Industrie, construit pentru Expoziția Universală a Artelor Frumoase din 1855.

Salonul este vitrina gustului oficial, el arată exemplul de urmat. Aici nu se expune ceea ce vrei: după o scurtă paranteză, Revoluția îndrăznind să deschidă porțile pentru toți artiștii, Salonul este din nou plasat, din 1800, sub tutela unui juriu oficial. Compus din cinci membri (trei artiști și doi amatori de artă) și prezidat de baronul Dominique Vivant Denon, gravor, diplomat și primul organizator al Muzeului Luvru, în timpul primului imperiu, juriul numără sub restaurație și sub monarhia din iulie între opt și paisprezece persoane, printre care reprezentanți ai guvernului și academicieni (majoritari). În săptămâna de dinaintea deschiderii, acești judecători măsoară zile la rând locurile de expunere: ei selecționează operele care merită să fie admise, având dreptul de a fi expuse, și le resping pe celelalte, pe care le marchează cu fatidica literă R – autorii acestora sunt rugați să le ridice, fiindu-le aproape imposibil, din acel moment, să le mai vândă. Numărul operelor prezentate și timpul scurt de care dispune juriul pentru a-și face o opinie (în medie, un minut de lucrare), conduc uneori la erori supărătoare, cum ar fi refuzul pânzelor sau sculpturilor academicienilor.

Timp de câțiva ani, artiștii profită de lacunele în practicile juriului: ei forțează selecția aducându-și operele după vernisaj. Așa fac Girodet, cu *Pygmalion*, în 1819, și Gérard cu *Sf. Tereza*, în 1827. După această dată, un regulament mai strict împiedică orice infracțiune. Artiști al căror nume se numără printre cele mai mari ale secolului al XIX-lea suportă atunci afrontul unui refuz. Astfel, Delacroix, al cărui *Hamlet* este respins, în 1836, iar *Bătălia de la Taillebourg*, în 1837, nu este acceptată decât după intervenția regelui Ludovic-Filip, cel care comandase tabloul pentru muzeul de istorie de la Versailles. Theodore Rousseau, în 1842, pentru

Critica de artă în secolul al XIX-lea



Etienne Cariat, *Charles Baudelaire*, fotografie.

Sub monarhia din iulie, critica de artă devine o parte esențială a activității culturale. Aducând informații despre actualitatea artistică, ea contribuie la formarea unei opinii. Asemenea lui Baudelaire, criticii sunt scriitori și poeți de valoare. Între discipline se stabilesc poduri de legătură, se nasc bătălii de idei.

Noul rol al presei

Cu începere din 1830, ziarele (*Presse* a lui Émile de Girardin, *Le Journal des débats, le Constitutionnel, le National* etc.) consacră fiecărui Salon cronici din ce în ce mai vaste. Revistele specializate, ilustrate cu stampe, cu litografii și acvaforte, contribuie și ele la difuzarea actualității artistice. Printre cele mai importante se numără *l'Artiste*, creată în 1831 de amatorul de artă Achille Ricourt, ilustrată cu gravuri și devenită proprietatea lui Arsène Houssaye, în 1844, *Gazette des beaux-arts*, fondată de Charles Blanc în 1859, sau *Illustration*. Fondată în 1851, *la Lumière* este prima revistă consacrată fotografiei. În aceste reviste scriu artiști (Delacroix), scriitori (Balzac, Mérimée, George Sand, Musset, Baudelaire, Théophile Gautier) și primii critici profesioniști (Jules Jonin, Arsène Houssaye).

Baudelaire, apărătorul lui Delacroix

Poetul Charles Baudelaire (1821–1867), care semnează articole în *l'Artiste*, își redactează primele impresii asupra Salonului din 1845 la douăzeci și patru de ani. Dacă este unul dintre primii denunțători ai academismului care apasă asupra epocii sale – numit de el „clinica de la Belle-Arte" – dacă laudă culoarea și „Frumosul modern", eclectismul gustului îi permite să aducă omagiu și lui David și lui Ingres, și romanticilor și realiștilor, lui Courbet în special, în care recunoaște un „temperament viguros". Dar cel mai tare se entuziasmează pentru Eugène Delacroix. În 1845 îi sare în ajutor, văzând în el „pictorul cel mai original al timpurilor vechi și moderne", îl salută în 1846 ca pe un „revoluționar", protagonistul unei „noi Evanghelii" și îi consacră, în 1863, eseul *Opera și viața lui Eugène Delacroix*. Curiozitatea lui Baudelaire îl poartă de asemenea către forme artistice mai puțin recunoscute: se interesează de portretele de indieni pe care americanul George Catlin le expune la Paris, de imageria populară, de decorurile de teatru, de diorame, acele spectacole artistice unde lumina este chemată să anime decoruri imense. Pictorii moderni au admis importanța lui și i-au adus omagiu. Courbet i-a făcut portretul în *Atelierul*, Manet i-a introdus silueta în *Muzică la Tuileries*.



THÉODORE ROUSSEAU, *Alee de castani la Castelul Souliers*, 1834, ulei pe pânză, 79 x 44 cm, Paris, Luvru.

ALEE DE CASTANI LA CASTELUL SOULIERS, Achille Devéria, în 1843, pentru *Odaliscă*, și Louis Boulanger, pentru *Moartea Mesalinei*, sunt refuzați.

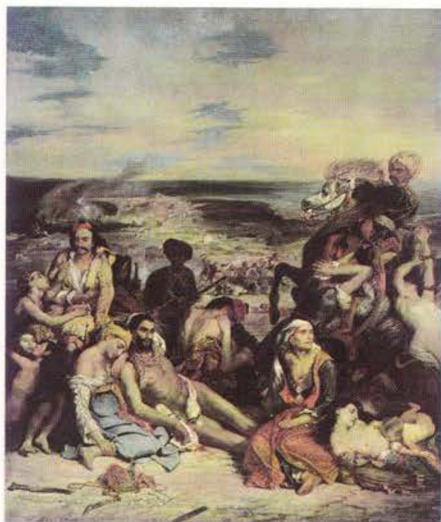
Refuzați celebri: rigorile Salonului

Până în perioada celui de-al doilea imperiu, Salonul rămâne locul obligatoriu al dezbaterilor estetice. Pictorii academiști expun în majoritate aici, iar operele lor primesc mari recompense: medalia de onoare, medalia întâia, a doua, a treia. Critica profesionistă însăși, în plină expansiune datorită creșterii numărului de reviste, nu ezită să îi arate cu degetul pe artiștii ale căror opere nu sunt strict tradiționale. Astfel, în 1846, Charles Baudelaire însuși – primul mare scriitor după Diderot și alături de Stendhal, într-o mai mică măsură, care au practicat critica de artă – consideră „artă improvizată", „dezinvoltură" și „tapaj" stilul foarte moderat romantic al lui Horace Vernet, ale cărui pânze (*Bătălii*) sunt, după el, „o masturbare grăbită și repetată, o iritație a epidermei franceze". Din contră, o dată cu al doilea imperiu, decalajul între gustul oficial și operele pe care tinerii pictori și sculptori dotați le realizează în ateliere se adâncește. Faptul că în juriu, după 1848, numărul artiștilor îl depășește pe cel al reprezentanților guvernului nu modifică neverosimila rigiditate a selecției. Admiterea asigură perenitatea gustului academist. Căci artiștii pe care judecătorii îi acceptă sunt aleși dintre cei care au primit recompense la Salonul precedent. Chiar într-un juriu mai „liberal", cum este cel din 1849, din care fac parte Delacroix, Corot și Rousseau, conservatorii rămân majoritari.

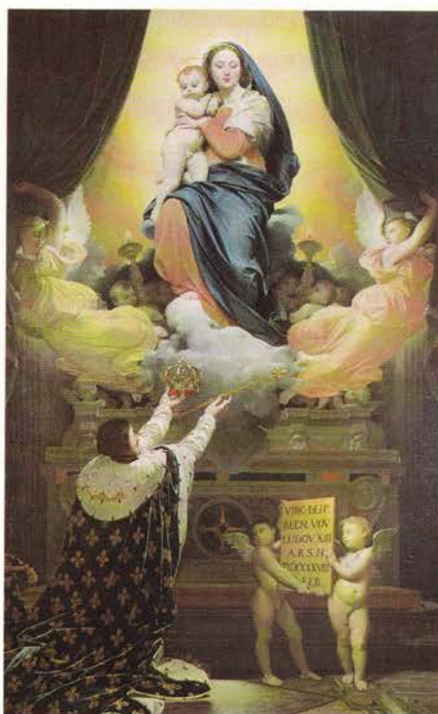
Lista refuzaților devine incredibil de numeroasă: Courbet, Manet se numără printre ei, ca și majoritatea peisagiștilor Școlii de la Barbizon, vinovați de a nu se fi consacrat „genului important" al picturii istorice. Refuzul îl afectează până și pe foarte clasicistul Flandrin, al cărui portret nu este admis, în 1843, decât după intervenția lui Ingres, care amenință cu demisia din institut dacă tabloul elevului său nu va fi acceptat. O dată cu trecerea anilor, argumente „morale" se adaugă celor formale pentru a justifica alegerea



Juriul Salonului din 1903, fotografie de epocă.



EUGÈNE DELACROIX, *Scene din masacrul din Chios: familii de greci așteptând moartea sau sclavia,* 1822–1824, ulei pe pânză, 180 x 229 cm, Paris, Luvru.



JEAN-AUGUSTE DOMINIQUE INGRES, *Jurământul lui Ludovic al XIII-lea,* 1824, ulei pe pânză, 421 x 262 cm, Montauban, catedrala.

1824. Prima înfruntare: Delacroix versus Ingres

Istoria Salonului este punctată de crize și înfruntări. Prima altercație datează din 1824.

În acel an, lui Delacroix, care se făcuse remarcat cu doi ani înainte cu *Barca lui Dante*, considerată ridicolă de criticul Etienne Delécluze, i se admite o pânză cu subiect contemporan, *Scene din masacrul din Chios*. Opera înfățișează abuzurile comise de turci în insula grecească în 1821–1822 și atrage spontan mulțimea: câțiva critici, chiar, fac comentarii favorabile. Dar majoritatea adepților tradiției, și printre ei chiar pictorul Antoine-Jean Gros, al cărui tablou *Ciumații din Jaffa* a constituit chiar sursa de inspirație, nu văd în ea decât un „masacru al picturii": corpuri care nu sunt idealizate, compoziția care nu a fost ierarhizată, tușa voit vizibilă, totul șochează, mai mult chiar decât subiectul, extras din istoria contemporană și nu din cea antică sau religioasă.
Dincolo de *Masacrele din Chios*, o bătălie ideologică se desfășoară în jurul lui Delacroix. Pentru susținătorii neoclasicismului, triumful lui Delacroix nu ar fi sancționat pătrunderea în forță a noii școli romantice, deja influentă în literatură. Așa că îi opun artistului romantic pe propriul lor campion, Ingres, prezent la Salon cu o pânză de mari dimensiuni, *Jurământul lui Ludovic al XIII-lea*.
Salonul din 1824 consacră astfel pentru prima dată în câmpul picturii clivajul între romantism și clasicism și făurește reputația a doi artiști a căror carieră era încă discretă: Ingres la patruzeci și patru de ani și Delacroix la numai douăzeci și șase devin în această conjunctură șefii școlilor a căror înfruntare va domina istoria artei franceze timp de un deceniu.

1827. Al doilea scandal: *Moartea lui Sardanapal*



EUGÈNE DELACROIX, *Moartea lui Sardanapal,* 1827, ulei pe pânză, 392 x 496 cm, Paris, Luvru.

Trei ani după povestea cu *Scene din masacrul din Chios,* izbucnește al doilea scandal din istoria Saloanelor.

Delacroix, care nu a putut sau nu a vrut să fie gata pentru vernisaj, prezintă la a treia expunere *Moartea lui Sardanapal,* atrăgând imediat fulgerele juriului și ale criticii. Într-o scrisoare către prietenul său Soulier, scrie: „Am terminat efectiv *Masacrul* nr. 2. Dar a trebuit să suport tribulațiile unor domni cu capete pătrate din juriu." Delécluze, încă o dată, „îngroapă" tabloul: „*Sardanapalul* domnului Delacroix nu a fost iertat nici de public, nici de artiști. Zadarnic au încercat aceștia să extragă ideile spirituale pe care le-ar fi avut autorul în momentul conceperii tabloului: mintea spectatorului nu a reușit să pătrundă într-un subiect în care toate elementele sunt dezlânate, unde ochiul nu se poate descurca din confuzia liniilor și culorilor, în care regulile de bază ale artei par să fi fost violate de *parti pris*-ul artistului. *Sardanapal* este o eroare a picturii."

Nu există practic nici o voce care să contrazică această judecată, în timp ce Ingres cu *Apoteoza lui Homer,* adevărat manifest al compoziției clasice disprețuite de Delacroix, repurtează un nou succes. Dacă scandalul aduce celebritate, de data aceasta el îi provoacă artistului probleme. În timp ce *Masacrele din Chios* fusese în cele din urmă cumpărat de stat cu suma de șase mii de franci, aducându-i autorului medalia a II-a, *Sardanapal* nu este nici premiat, nici achiziționat, ceea ce reduce la zero eforturile unui an și îi provoacă lui Delacroix importante probleme financiare. Iar Sosthène de la Rochefoucauld, directorul pentru Arte Frumoase al Casei Regale, vine personal la pictor pentru a-l înștiința că pe viitor nu va mai primi nici o comandă de la Carol al X-lea.

1834. Triumful romantismului : Delacroix încoronat

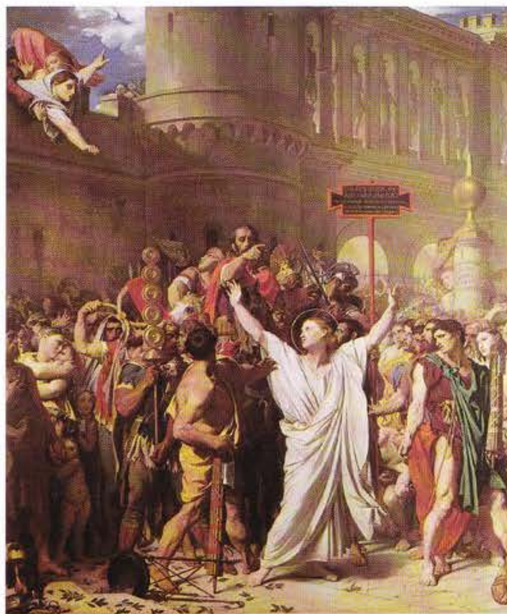


EUGÈNE DELACROIX, *Femei din Alger în apartamentul lor*, 1834, ulei pe pânză, 180 x 229 cm, Paris, Luvru.

Revoluția de la 1830 și schimbarea de regim pe care a provocat-o înclină decisiv balanța în favoarea lui Delacroix.

La Salonul din 1834, pictorul romantic triumfă cu *Femei din Alger în apartamentul lor*. Fascinația Europei pentru Orient, atestată încă din secolul al XVIII-lea (Montesquieu, *Scrisori persane*), se accentuează în anii 1800, ca urmare a circumstanțelor istorice: campania din Egipt a lui Bonaparte (1798), insurecția greacă (1822) și cucerirea Algerului (1830). La întoarcerea din călătoria făcută în Maroc și în Alger (vezi p. 154), Delacroix fascinează publicul. El îi propune imagini care, studiate pe motiv, în carnetele de crochiuri păstrate la Luvru, exprimă realul și respiră exotismul – un exotism în care vede o formă veridică a Antichității, mai vie, mai autentică decât aceea pe care o lasă să se presupună vestigiile Italiei: „Romanii și grecii sunt aici", scrie el.

În același an, Ingres prezintă *Martiriul Sf. Simforiu*. Tabloul, de mari dimensiuni, care l-a costat pe Ingres șase ani de eforturi și nu mai puțin decât o sută de studii, îi înfățișează pe martir și pe mama sa. Omagiul exprimat prin gesturi emfatice adus credinței primilor creștini are parte de o primire rece și chiar de glume proaste. Ulcerat, Ingres pleacă la Roma, solicitând și obținând postul de director al Academiei Franceze, și renunță din acel moment să mai trimită opere la Salon: următoarea expoziție la care participă în Franța este aceea a Bazarului Bonne-Nouvelle, din Paris, în 1846, adunătură de vechi opere neoclasice, unde lucrările sale sunt expuse alături de cele ale lui David, Gérard, Guérin, Girodet și Gros.



JEAN-AUGUSTE DOMINIQUE INGRES, *Martiriul Sf. Simforiu*, 1834, ulei pe pânză, 407 x 339 cm, Autun, Catedrala Saint-Lazare.

juriului. Tablourile care apără idei „periculoase" (critici politice sau aparente atingeri la moravuri) sunt respinse ca necorespunzătoare cu tehnica și estetica clasicistă. Paradoxal este că, în pofida unei asemenea rigori, Salonul nu-și pierde din importanța pe care o are ca un eveniment monden, ba dimpotrivă. Oamenii se grăbesc să-l viziteze în număr mare, într-o hărmălaie pe care martorii o găsesc permanentă, în timp ce numărul pieselor expuse crește în proporții stupefiante, obligând la o agățare ramă lângă ramă de la nivelul solului până la plafon: 1 124 de lucrări (dintre care 872 de tablouri) în 1810, 2 412 (1 833 tablouri) în 1846, 4 213 (2 587 tablouri) în 1868, 5 434 (2 991 tablouri) în 1870 și, în fine, 7 289 (3 957 tablouri).

Revanșa refuzaților: crearea Saloanelor paralele

În epoca de glorie a Salonului parizian, atotputernicia juriului este atât de tiranică, încât un pictor talentat ca Antoine-Jean Gros se sinucide, în 1835, după ce două dintre tablourile sale, *Acis și Galateea* și *Hercule și Diomede*, sunt respinse. Asta pentru că, sub restaurație și în timpul monarhiei din iulie, recunoașterea în afara Salonului este imposibil de obținut. În anii 1824–1834, lupta dintre clasiciști și romantici, în spatele campionilor fiecăruia dintre ei, respectiv Ingres și Delacroix, se duce prin vocea criticii chiar în interiorul expoziției.

Din contră, sub al doilea imperiu, rigiditatea juriului este responsabilă de crizele care, de data aceasta, compromit instituția. Prima se produce în 1863. În acel an, din cinci mii de piese prezentate, cenzorii resping aproape trei mii. Emoția este atât de puternică, reclamațiile atât de numeroase, încât Napoleon al III-lea, venit să vadă care este situația și, considerând că o bună parte din tablourile reținute nu sunt mai bune decât cele refuzate, decide să deschidă pentru doritori o expoziție rezervată candidaților nedreptățiți. Acest Salon al refuzaților, pe care unii l-au numit „Salonul învinșilor", se derulează, ca și cel oficial, într-o aripă din Palais de l'Industrie, pe Champs-Elysées. Spiritele nu se calmează însă. În vreme ce Cabanel triumfă în manifestarea oficială cu NAȘTEREA LUI VENUS, care rezumă, ea singură, toate caracteristicile academismului, mulțimea se precipită la refuzați pentru a râde de pânzele expuse de Pissarro, Whistler, Jongkind și, mai ales, de Manet, al cărui *Dejun pe iarbă* (atunci numit *Baia*) suscită hazul și batjocura.

Chiar dacă operele expuse stârnesc inițial mai mult curiozitate și amuzament decât admirație, acest al doilea Salon dă, chiar prin existența sa, o grea lovitură autorității juriului oficial, adică Academiei.

Din acest moment, o parte din artiști decid să-și ia soarta în mâini, expunându-și lucrările în afara rețelelor oficiale. Ratificând refuzul masiv pe care îl suferiseră



ALEXANDRE CABANEL, *Nașterea lui Venus*, 1863, ulei pe pânză, 130 x 225 cm, Paris, Musée d'Orsay.





CLAUDE MONET, *Impresie, răsărit de soare*, 1872,
ulei pe pânză, 48 x 63 cm, Paris, Musée Marmottan.

pânzele lor în 1863, pictorii impresioniști, regrupați într-o Societate anonimă a pictorilor, sculptorilor și gravorilor, organizează o mare expoziție în 1874, în atelierul fotografului Nadar, pe boulevard des Capucines, nr. 36, în Paris. Expoziția durează de la 15 aprilie la 15 mai, debutând înaintea Salonului oficial pentru a evita orice confuzie între această (ultimă) manifestare și un nou Salon al Refuzaților. Aici pot fi văzute opere de Monet, Renoir, Pissarro, Sisley, Degas, Berthe Morisot și Cézanne. Manet, însă, care obținuse cu un an înainte la Salon un succes nesperat cu *Bon Bock*, refuză să participe la această aventură a independenței.
De acum încolo, Salonul nu mai este locul în care se naște evenimentul. Criticii înșiși înțeleg acest lucru, concentrându-și ovațiile sau atacurile asupra noilor expoziții. Atunci, cu ocazia expoziției organizate la Nadar, întrebuințează Louis Leroy, cronicarul de la *Charivari*, neologismul „impresioniști" pentru a-și bate joc de această nouă mișcare și, în special, de tabloul lui Claude Monet *IMPRESIE, RĂSĂRIT DE SOARE*. Dar restul presei, mai legată de gruparea tinerilor pictori care frecventează, ca și ea, cartierul parizian unde se află Nouvelle Athènes, conferă evenimentului o primire mai curând favorabilă. Pentru a încerca să stăvilească declinul Salonului, statul, în 1880, se dezangajează, încredințând organizarea acestuia doar artiștilor. Selecția devine mai liberală, dar sciziunile se înmulțesc. În 1884, refuzații înființează Societatea artiștilor independenți, organizând un Salon regulat la Tuileries, fără juriu și premii. Cinci ani mai târziu, un alt Salon se ține tot la Tuileries, sub egida Societății naționale de belle-arte; din 1890, expoziția devine anuală, la Champ-de-Mars.

Viața artistică în afara Franței

În afara Franței, unde sistemul Salonului - deci al jurizării și al premiilor oficiale - nu există sau este mai puțin rigid, artiștii se ocupă de propria lor promovare. În Anglia, expoziția londoneză de la Royal Academy nu are decât o importanță relativă, Turner și chiar William Blake, care urmează totuși un drum solitar, recurg la mijloace „moderne" pentru a atrage publicul. În 1807, primul publică *Prospectus*, anunțând apariția ulterioară a unei culegeri de gravuri pentru care deschide o subscripție. Doi ani mai târziu, în 1809, Blake organizează o expoziție personală și



CASPAR DAVID FRIEDRICH, *Retablul din Tetschen*, 1808, ulei pe pânză, Dresda, Staatliche Kunstsammlungen.

editează pe cheltuiala proprie o broșură intitulată *Public Address* în care își face cunoscut programul, aventura sfârșindu-se, în cele din urmă, cu un dezastru financiar.

Și în Germania, artiștii își înmulțesc inițiativele pentru a atrage publicul. Caspar David Friedrich concurează la mai multe premii: îl câștigă, în 1805, pe cel pe care îl decernează la Weimar marele Goethe, succesul contribuind la lansarea pictorului. Își înmulțește și trimiterile la expoziții, fiindcă absența centralizării statului le face mai numeroase și mai puțin de absurd selective decât în Franța. Anualele academiștilor din Dresda și Berlin îi permit să-și facă munca cunoscută - astfel, la Berlin, împăratul Friedrich Wilhelm al III-lea devine unul dintre colecționarii săi. În sfârșit, înaintea lui Blake, același Friedrich deschide la Dresda, la sfârșitul anului 1808, în propriul atelier o expoziție destinată să arate o pictură care va face mare zgomot, RETABLUL DIN TETSCHEN - pentru că, chiar dacă seamănă cu un tablou de altar medieval, ea reprezintă nu o scenă religioasă, ci un peisaj.

Prezentarea *Retablului* prilejuiește o adevărată punere în scenă. Obiectul, insolit prin rama sa de lemn sculptat și poleit, este așezat pe o masă acoperită cu o catifea și depărtată de perete, astfel încât vizitatorii se pot plimba în jurul lucrării ca și cum ar fi fost vorba despre o sculptură monumentală. Pictorul are grijă să obtureze ferestrele, scufundând atelierul într-o penumbră aproape totală, spartă doar de lumina pe care o revarsă tabloul. În aceste condiții, succesul este imens: vizitatorii se îmbulzesc, iar presa, acolo ca și în Franța, servește ca transmițător și amplificator al întrebărilor care îi frământă pe spectatori. Publicat în *Zeitschrift für die elegante Welt (Jurnalul lumii bune)*, un articol defavorabil al criticului neoclasicist Basilius von Ramdohr toarnă gaz pe foc, făcând ca Friedrich să aibă parte de același succes aducător de scandal pe care îl va cunoaște și Delacroix cu *Masacrele din Chios*. Dintr-o dată, pictorul va deveni figura principală a romantismului german.

ARTISTUL ȘI COMANDA PUBLICĂ

În secolul al XIX-lea și mai ales în prima sa jumătate, statul rămâne clientul privilegiat al artiștilor, cel puțin în Franța: pentru pictori și cu atât mai mult pentru sculptori, posibilitatea de a realiza opere mari - cele care „aduc venit" și îl fac cunoscut pe autor - este condiționată de primirea unei comenzi publice.

Artistul în pas de paradă: stilul Empire

Această dependență explică rolul pe care îl pot juca guvernele în evoluția stilistică. La începutul secolului al XIX-lea, de exemplu, Napoleon imprimă artei franceze o alură personală coercitivă care dă naștere termenului de „stil Empire". Pecetea împăratului asupra artelor se întinde în toate domeniile: arhitectură, cu renovarea Parisului, mobilier și arte decorative, dar și, bineînțeles, pictură și sculptură.
Conștient de rolul pe care l-au jucat imaginile în timpul Revoluției (imagini de propagandă, paginile ilustrate ale ziarelor politice), Napoleon este decis să instaureze o politică artistică condusă autoritar printr-un sistem de comenzi, de controale și de recompense. Cu el, statul devine un comanditar extrem de important: primul, înaintea Bisericii și a oricărei persoane private. Asemenea soldatului, artistul este pentru Napoleon un instrument cu ajutorul căruia poate pregăti spiritele pentru actele politice viitoare sau le poate justifica ulterior pe cele înfăptuite.
Anul 1810 vede apogeul acestei practici. Atunci, „premiile decenale" îi recompensează pe cei mai buni exegeți ai imperiului: David, Girodet, Gros etc. Cât despre Salon, el este aproape în întregime consacrat exaltării faptelor imperiale. O întreagă generație de artiști, fie pentru că răspund comenzii, fie pentru că încearcă să o obțină, prezintă opere al căror subiect preamărește regimul. Sunt expuse acolo pânze remarcabile ca *Împărțirea vulturilor* de David, *Revolta din Cairo* de Girodet, *Cucerirea Madridului* de Gros și multe altele care vor cădea rapid în uitare (cine își mai amintește de nume ca Gautherot sau Boisfremont?) pentru că au căutat să servească mai mult propagandei decât cercetărilor formale. Nu stilul trebuie luat în discuție, ci ambiția lor: în timp ce pictura istorică neoclasică încearcă să ridice subiectele de la tranzitoriu către etern, artiștii care le-au produs, preocupați înainte de orice să placă, s-au pierdut în anecdotic.

Monarhia din iulie și arta durabilă: noile muzee

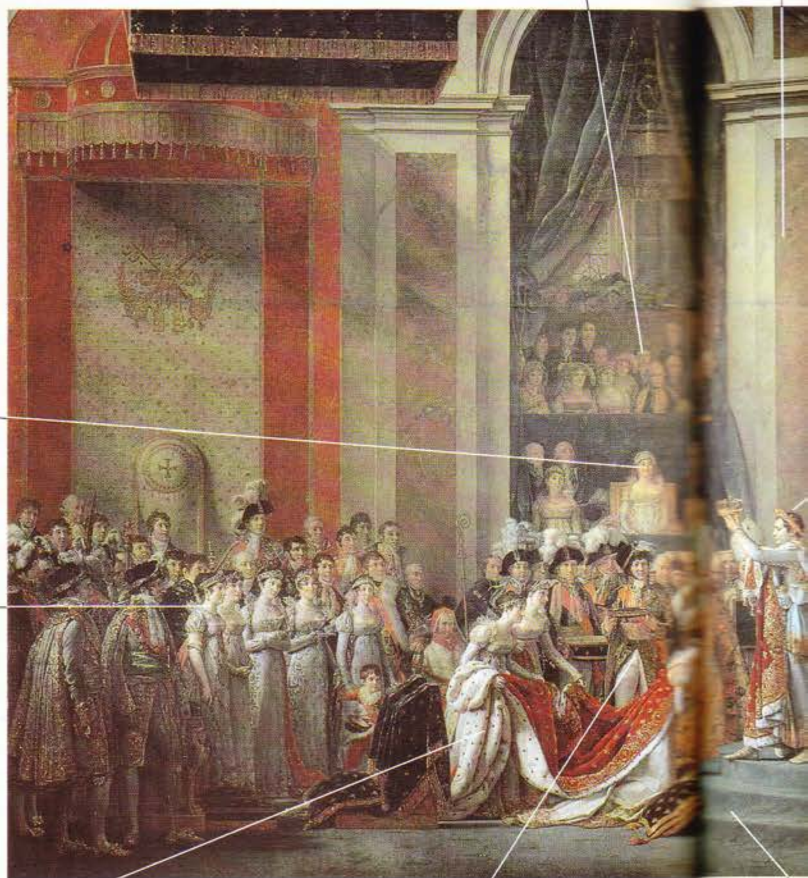
Sub restaurație și monarhia din iulie, politica artistică este mai puțin personalizată. Desigur, statul, prin intermediul Academiei și al juriului Salonului cel mai sever din secol, își menține autoritatea asupra creației și a pieței, dar arta nu mai este redusă doar la ilustrarea faptelor și gesturilor unui singur bărbat, ca până acum. Preocupați de reconcilierea națională, oamenii de stat și Ludovic-Filip, în special, încearcă să facă din pictură un mijloc de a-i uni pe francezi, dincolo de clivajele partizane. Politica de achiziții a „Galeriei regale destinate artiștilor în viață", înființată și instalată în Palatul Luxemburg de Ludovic al XVIII-lea, în 1818, dovedește dorința de deschidere. Dacă este adevărat că numeroase tablouri sunt cumpărate de la artiști mediocri, totuși numărul mare de comenzi permite tuturor numelor sonore ale picturii din epocă să beneficieze de achiziții destinate acestei instituții. Din 1830, opere de Delacroix, Delaroche, Devéria, Fleury, Ingres, Scheffer și Sigalon figurează pe lista de achiziții ale foarte tinerei instituții. Patru ani mai târziu, pe lângă pânze de Dauzats, Odier, Poterlet și Steuben, Delacroix numără deja trei achiziții, toate făcute din Salon: *Barca lui Dante, Scene din masacrul din Chios, Femei din Alger în apartamentul lor.* Lui Ingres nu i se cumpără decât o singură lucrare, *Roger și Angelica.* În anii care urmează, Boulanger, Couture, Gleyre, Huet și mulți alții intră la rândul lor în galerie.
Dorința de a instaura o artă în care națiunea întreagă să se regăsească explică maniera în care este conceput, sub Ludovic-Filip, noul Musée Historique de Versailles. În lipsă de legitimitate, monarhul constituțional reabilitează pictura istorică, un gen căruia romantismul părea să-i fi dat lovitura fatală. În 1837, muzeul de istorie este inaugurat în clădirea construită sub Ludovic al XIV-lea, simbol al Vechiului Regim transformat în monument pentru gloria istoriei Franței. În galeria centrală, Gallerie des Batailles, treizeci și trei de tablouri, comandate pentru această ocazie, relatează marile evenimente din istoria țării, episoade din trecutul îndepărtat, dar și victorii mai recente, precum Valmy sau Jemmapes.

SACRALIZAREA LUI NAPOLEON

Din perioada premergătoare Revoluției și până la moartea sa, la Bruxelles, arta angajată a lui Jacques-Louis David (1748–1825) tratează istoria epocii într-un stil neoclasic care urmărește să îmbrace evenimentele în eroism. Schimbându-se în funcție de conjunctură, existența frământată a pictorului îl transformă dintr-un iacobin într-un susținător al lui Napoleon și îl trimite în exil, în 1816, după restaurarea monarhiei. Pictată între 1805 și sfârșitul anului 1807, *Sacralizarea lui Napoleon,* numită și *Încoronarea lui Napoleon* sau *Încoronarea împăratului și a împărătesei,* înfățișează ceremoniile transformării

În loja de sus, „protejații" epocii. Printre ei, David însuși (împreună cu soția, în primul rând, al treilea din stânga).

JACQUES-LOUIS DAVID, *Sacralizarea lui Napoleon,* 1805–1807, ulei pe pânză, 621 x 979 cm, Paris, Luvru.



În lojă, mama lui Napoleon asistă la eveniment – pură iluzie, pentru că, în realitate, aceasta, sub un motiv oarecare, părăsise Parisul cu o zi înaintea încoronării.

Caroline Murat, regina Neapolelui. La stânga ei, Paolina Borghese. Grupul doamnelor le reunește pe surorile împăratului și pe soțiile fraților acestuia.

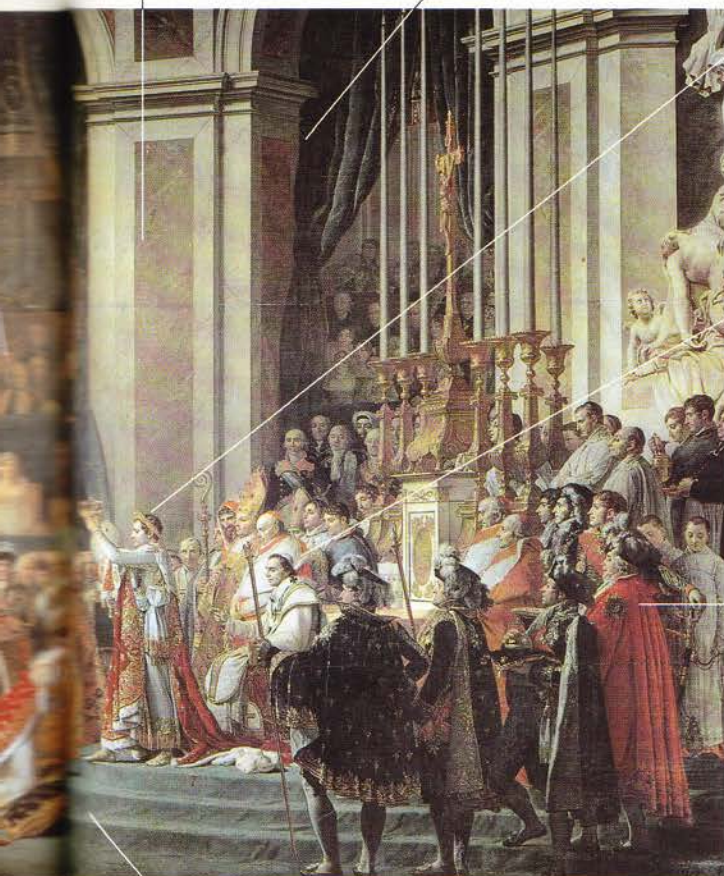
Purtând trena rochiei Josephinei, doamna de La Rochefoucauld (în primul plan) și doamna de La Valette.

Murat, parvenit, tânăr și glorios, este bine plasat în spatele împăratului.

puterii lui Bonaparte în monarhie la 2 decembrie 1804. Lucrarea este una din cele două pânze mari pe care David le-a pictat efectiv în urma unei comenzi care prevedea patru tablouri: *Sacralizarea, Înscăunarea, Împărțirea vulturilor, Sosirea împăratului la primărie.* Cu excepția ei, numai *Împărțirea vulturilor* (Versailles, Musée National du Château) a mai fost terminată, cauza nefericită care a dus la neîmplinirea întregului proiect fiind un litigiu referitor la prețul operelor care relevă alte tensiuni între împărat, comanditar tiranic, și pictorul cel mai potrivit să-i eternizeze gloria.

Pilaștrii în marmură albă și roșie sunt realizați în *trompe l'oeil* – un decor efemer creat de arhitecții Percier și Fontaine prin suprapunere peste arhitectura gotică din Notre Dame din Paris, unde a avut loc ceremonia.

Lumina, în degradeuri roșcate, preluată de la Rubens, conferă tabloului o aură de mister, care l-a emoționat până și pe romanticul Géricault.



Alegerea momentului este precisă: Napoleon, care s-a încoronat deja singur, se pregătește să pună coroana pe capul soției sale, Josephine. David l-a pictat pe împărat strict din profil, optând pentru asemănarea cu o camee romană.

Papa Pius al VII-lea (cu trăsături întinerite, cu părul mai negru decât în realitate), mai retras, observă în chip de martor încoronarea: situația era impusă de viitorul împărat, preocupat să înlăture orice manifestare a superiorității puterii Bisericii asupra propriei puteri.

Portretul lui Talleyrand. Marele șambelan, care, în calitate de ministru al Relațiilor Externe, a negociat cu papa derularea ceremoniei, contemplă scena cu un surâs ironic. La stânga sa, mareșalul Berthier. În total, tabloul are peste 200 de personaje; ele sunt în mărime naturală, iar portretele sunt pictate cu realism, putând fi recunoscute cu ușurință.

Împrumutată din *Încoronarea Mariei de Medici,* una dintre cele mai celebre pânze pariziene ale lui Rubens, compoziția dă spectatorului iluzia că poate intra în scenă, că se poate „plimba prin tablou", așa cum a spus chiar Napoleon.



HORACE VERNET, *Mareșalul Bugeaud și colonelul Yusuf în timpul campaniei din Algeria*, Palatul Versailles.

Primesc comenzi baronul François Gérard și Delacroix (*Austerlitz*, primul, și *Bătălia de la Taillebourg* și *Intrarea cruciaților în Constantinopol*, cel de al doilea), dar în special HORACE VERNET, al cărui stil acoperă dorințele împăratului și care beneficiază de cele mai frumoase teme, un ciclu întreg despre cucerirea Algeriei.
Sunt numeroși artiștii, onești, dar fără o anvergură reală, care trăiesc astfel, și destul de bine, din comenzile statului. Căci acestea le aduc multe satisfacții pictorilor a căror îndrăzneală estetică și politică redusă satisface atât gusturile conservatoare ale publicului, cât și prudența guvernului mulțumit de imaginea flatantă. Academia de Belle-Arte, populată cu elevii lui David și care continuă să susțină ideea unei ierarhii între genurile „nobile" și „inferioare", acordă la rândul ei recompense proprii în funcție de criterii care exclud din start anumiți artiști. Ele îi favorizează pe pictorii istorici în detrimentul portretiștilor, îi preferă pe aceștia din urmă celor care se consacră scenelor de gen și îi disprețuiește deopotrivă pe specialiștii în peisaj sau pe cei ai naturilor moarte. În același fel, îi încurajează mai degrabă pe pictorii cu factură netedă tipică pentru stilul neoclasic decât pe romanticii cu tușa lucrată și îi apreciază pe artiștii care urmează regulile idealizării în maniera antică în detrimentul celor care se lasă seduși de franchețea realismului lui Courbet.

Recunoașterea modernității. O evoluție lentă

Evoluția gustului ajunge câteodată să afecteze chiar preferințele reprezentanților Academiei sau ai guvernului: Delacroix, care a șocat în 1824, devine, începând din 1832, unul dintre principalii beneficiari ai comenzilor oficiale. Este adevărat că pictorul lucrează rapid în direcția contrară imaginii scandaloase produse de primele sale succese. După călătoria în Orient, din 1832, pictura sa împacă îndrăzneala și tradiția, moștenirea clasicistă și subiectele noi. Rezultatul nu se lasă deloc așteptat: din 1833 până la moarte, treizeci de ani mai târziu, în afara unei comenzi pentru o *Pietà* în Biserica Saint-Denis-du-Saint-Sacrement (1843-1844), pictorul primește însărcinarea de a decora salonul regelui (1833-1837), biblioteca (1838-1847) de la Assemblée Nationale, biblioteca de la Chambre des pairs (1841-1846) de la Palatul Luxemburg, plafonul Galerie d'Apollon (1850-1851) la Luvru, Salon de la Paix (1852-1854, distrus în 1871 de un incendiu) din Primăria Parisului și, în fine, Capela Saints-Anges (1849-1861) din Biserica Saint-Sulpice - unde abordează, obligat, subiecte religioase, rare în pictura sa: *Heliodor alungat din Templu* și LUPTA LUI IACOB CU ÎNGERUL.



La sfârșitul secolului, sub a III-a Republică, realismul introdus de Courbet, care a sfârșit prin a seduce marele public, obține, la rândul său, un triumf oficial. În anii 1880, reprezentarea vieții contemporane, în special aceea a oamenilor simpli, face obiectul unor numeroase comenzi - ea devine noua „artă a Republicii". Remarcând aceste schimbări, oportuniștii abandonează un stil pentru altul: în 1880, Champier, ale cărui opere, în majoritatea lor, sunt prezentate la Salon, se laudă de a fi abandonat „tabăra academistă, unde începuse să fie respectat, pentru a veni să cânte viața celor umili, de aici, din josul societății." În aceeași epocă, Emmanuel Frémiet, ale cărui reconstituiri preistorice și din epocile următoare fuseseră ironizate în timpul celui de al doilea imperiu, se vede acoperit cu onoruri: intră în institut în 1892 și primește nenumărate comenzi, de la *Căutând vizuini de urși* din Jardin des Plantes, în 1885, la *Caii* Podului Alexandre III, în 1900. În acest timp, laureații Premiului Romei, a căror formație a fost impregnată de clasicism și care trebuiau să fie următorii artiști oficiali, sunt neglijați de stat.



EUGÈNE DELACROIX, *Lupta lui Iacob cu îngerul*, 1854–1861,
ulei și ceară pe perete, 751 x 485 cm, Paris, Biserica Saint-Sulpice.



UN NOU DEBUȘEU PENTRU ARTIST: VICTORIA COMERȚULUI

Din fericire pentru artiști, statul nu constituie singurul debușeu al operelor lor. În secolul al XIX-lea, oferta de picturi și sculpturi crește vertiginos: aproximativ două mii de tablouri sunt realizate în Franța între 1850 și 1860. Multe dintre aceste opere nu pot fi, din motive stilistice sau ca subiect, achiziționate pentru instituții publice, muzee, monumente publice, primării, palate de justiție etc. De aceea, apariția unui circuit comercial, în jurul anilor 1850, vine să furnizeze artiștilor modalitățile de desfacere pe care le reclamau operele produse.

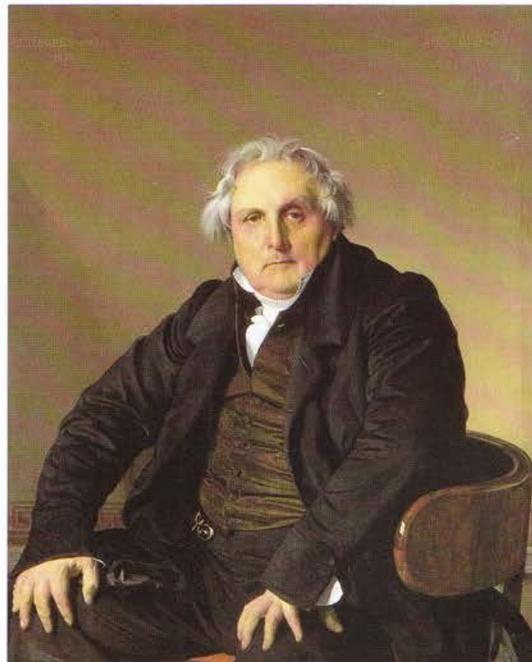
O figură nouă: amatorul burghez

În timp ce colecționarul privat, până în secolul al XVIII-lea, este, de cele mai multe ori, un aristocrat, începând din veacul al XIX-lea, cel mai important cumpărător particular al pictorului este burghezul, reprezentantul clasei care, în decursul veacului, este pe cale de a deveni dominantă în detrimentul nobilimii.
Această nouă clientelă, considerabilă prin numărul și nu prin calitatea tablourilor pe care le cumpără, rămâne cel mai adesea anonimă. Ea cumpără fără măcar a-l cunoaște pe pictor în expoziții sau la negustorul de artă. Uneori tranzacția este urmarea unei loterii. Practica loteriei apare în Germania în 1820, o dată cu crearea primei asociații artistice (*Kunstverein*), ai cărei membri varsă anual o cotizație și participă la o tragere la sorți; ea se răspândește ulterior în Europa de Nord și în America. Această situație inedită îl frustrează pe artist de contactul său tradițional cu amatorul de artă, în momentul în care generalizarea practicii jurizării îl privează de orice legătură cu marii mecena, cu prinți și alte autorități. Izolarea nu-i aduce artistului un plus de libertate, căci gustul burghezilor are regulile sale tacite pe care el trebuie să le respecte. Într-adevăr, particularii colecționează rareori din pasiune, ci mai curând prin conformism, pentru că moda și statutul clasei lor le pretind să posede opere de artă. Acestea trebuie să răspundă unor imperative care țin și de dimensiune: preferința burghezului se îndreaptă către pictura de șevalet, către busturi, decorații ale șemineului cu reducții în bronz ale pieselor care au triumfat la Salon, piese care au loc în interiorul casei fără a deranja. Tematica trebuie să reflecte filozofia burgheză și să se potrivească cu natura apartamentelor unde este plasată: nici o pictură licențioasă, dar nici vreo lucrare prea mistică; subiecte ușor de înțeles și plăcut de privit: mitologii simple mai curând decât picturi istorice, naturi moarte (pentru sufragerie), peisaje și, desigur, portrete de familie - altfel spus, o opțiune pentru genuri care răstoarnă ierarhia în vigoare în arta oficială. Nimic de mirare, de altfel, pentru că această cerere privește, ca și aceea a statului - deși cu modalități diferite - o producție standardizată. Căci, așa cum subliniază pictorul Alexandre Decamps, „operele cu o originalitate prea manifestă, cu o execuție prea îndrăzneață, înspăimântă ochii societății noastre burgheze, al cărui spirit strâmt nu poate îmbrățișa nici vastele concepții ale unui geniu, nici universalele elanuri ale dragostei de om. Opinia merge către concret; tot ce este prea vast, tot ceea ce se ridică deasupra lui îi scapă."

Strategia artiștilor: seducerea amatorilor

În realitate, puțini sunt artiștii care refuză să răspundă unei cereri capabile să le asigure existența: știind că, în anii 1850, producția medie a unui pictor este de circa cincizeci de pânze pe an și că el poate să spere în cel mai fericit caz să expună două sau trei la Salon, ar fi sinucigaș din partea sa să nu facă concesii gustului clientelei burgheze. Unii artiști, considerați astăzi mediocri, ajung la o adevărată notorietate flatând gustul burghezilor - ca Meissonier, ale cărui picturi de gen puțin dulcege cunosc un mare succes. Sau sculptorul Jean-Auguste Barre, ale cărui mici portrete sunt constant apreciate sub monarhia din iulie, apoi sub cel de-al doilea imperiu.
Alți creatori, de o anvergură mai mare, elaborează o strategie care le împarte activitatea în două. Este cazul lui Chassériau care declară, la douăzeci și unu de ani:





JEAN-AUGUSTE DOMINIQUE INGRES, *Portretul domnului Bertin*, 1832, ulei pe pânză, 116 x 95 cm, Paris, Luvru.

„Vreau să fac multe portrete mai întâi pentru a mă face cunoscut, apoi pentru ca să câștig banii cu care să ajung să cuceresc independența necesară care mi-ar permite să îndeplinesc îndatoririle unui pictor istoric." În sfârșit, pentru alții, portretul constituie în mod providențial genul în care înflorește talentul lor. Este cazul lui Ingres, care-și obține cea mai mare parte din venituri pictând burghezi și aristocrați, producând capodopere precum extraordinarul PORTRET AL DOMNULUI BERTIN (François Bertin Tatăl, redutabil fondator și proprietarul celebrului *Journal des débats*, o adevărată emblemă, „Buddha al burgheziei", după faimoasele cuvinte ale lui Manet).

Negustorul, releu indispensabil pentru artist

Pentru a ajunge la publicul burghez, un intermediar se dovedește indispensabil: negustorul. În Franța, primele galerii „deschise" - unde publicul poate intra și circula liber pentru a vedea și a cumpăra opere - apar în capitală, către mijlocul secolului. Ele au ca sit privilegiat rue Laffitte, care devine pentru câțiva ani centrul parizian al vânzărilor de artă.

Pentru că trebuie să trăiască și pentru că refuză cu obstinație sistemul Salonului, Courbet este unul dintre primii artiști care utilizează cu regularitate, în Franța, această rețea de negustori. Alexis-Eugène Détrimont, apoi Louis Martinet, un fost gravor care conduce și o revistă de artă, Jules Luquet începând din 1860 și, în anii 1870, Paul Durand-Ruel, ulterior marele susținător al impresioniștilor, sunt negustorii săi. Cu Luquet, pictorul fixează un preț minimal - între două sute cincizeci și trei sute de franci pentru peisajele mici, câteva mii de franci pentru tablourile de la Salon. Negustorul poate, în timpul negocierii, să dubleze sau chiar să tripleze acest preț de bază, diferența reprezentând câștigul său. *Bojocii*, de exemplu, este vândut de Luquet unui american pentru douăzeci și cinci de mii de franci, un preț-record care arată cota ridicată atinsă de operele pictorului la sfârșitul vieții, cu care Courbet se arată de acord, în 1872, într-o scrisoare către surorile sale Juliette și Zélie: „Dacă Comuna mi-a provocat neplăceri, tot ea mi-a adus creșterea vânzărilor și cota."

În afara Franței, orientarea artiștilor către rețeaua comercială este mai timpurie. TURNER, în prima jumătate a secolului al XIX-lea, își câștigă existența grație relațiilor

Realitatea și limitele unui personaj: Gustav Courbet, un artist revoltat?

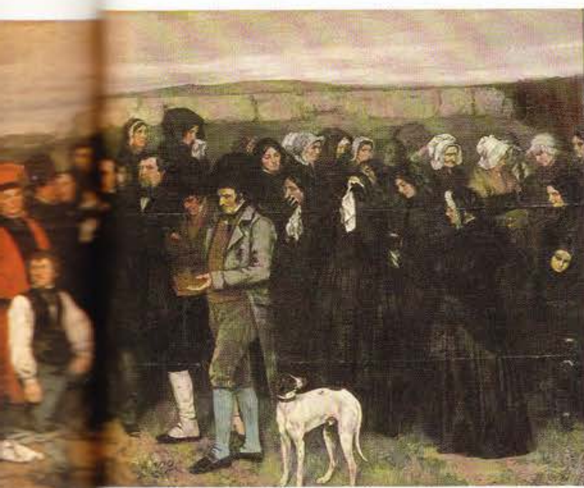
În secolul al XIX-lea, unii artiști refuză cariera oficială – să fie medaliați la Salon și să beneficieze de comenzi – și pe aceea de furnizor pentru camerele burghezilor. Ei rămân credincioși unei arte personale, care trebuie să înfrunte multe adversități. Gustave Courbet (1819–1877) este, probabil, figura care întruchipează cel mai bine imaginea artistului revoluționar.
Pe de o parte, Courbet refuză sistemul Salonului. Situat, cronologic, între curentul romantic și impresionism, el nu poate beneficia de sprijinul nici unui grup – nu participă la nici o expoziție colectivă a refuzaților. Dar, din 1855, anul Expoziției Universale de la Paris, unde expune unsprezece tablouri, își organizează propria manifestare. Pretextând respingerea a două dintre pânzele sale – *Atelierul* (astăzi la Musée d'Orsay) și *Înmormântare la Ornans* – el își construiește un pavilion privat alături de Palais de l'Industrie, unde era organizată expoziția. La intrare, o inscripție îl avertiza pe vizitator: „Realismul. Courbet. Expoziție cu patruzeci de tablouri din opera sa". Acesta plătea bilet de intrare și putea cumpăra și o broșură intitulată *Realismul* în care artistul își expunea programul: „Am studiat, în afara oricărui sistem și fără idei preconcepute, arta celor vechi și arta modernilor. Nu am vrut să-i imit pe unii și să-i copiez pe ceilalți [...]. Nu, eu am vrut [...] să extrag din totala cunoaștere a tradiției sentimentul motivat și independent al propriei mele individualități."
Nici în anii următori, Courbet nu își schimbă strategia. În 1863, după respingerea tabloului său extrem de anticlerical *Întoarcerea de la conferință,* remarcă: „Am făcut tabloul pentru a fi refuzat. Am reușit. Este ca și cum mi-ar fi adus bani."
În 1867, prezintă patru tablouri la Expoziția Universală... și o sută treizeci și două într-un pavilion construit special lângă Podul Alma.



Gustave Courbet, *Înmormântare la Ornans,* 1849–1850, ulei pe pânză, 315 x 668 cm, Paris, Musée d'Orsay.

Un pictor care provoacă

Prin prieteniile sale, prin subiecte și chiar prin tehnică, Courbet este un pictor subversiv, un pictor ale cărui poziții morale, sociale și politice nu pot decât să displacă conservatorilor epocii. Prieten cu socialistul Proudhon – autorul unui eseu intitulat *Despre principiul artei și destinația sa socială* și cel care a spus: „Proprietatea este jaf" – Courbet își pune talentul în serviciul convingerilor sale republicane. *Înmormântare la Ornans* este riposta democratică a *Sacralizării* lui David (vezi p. 166): o pânză imensă – formatul unei picturi istorice – în care oamenii simpli (locuitorii din Ornans, satul său natal din Franche Compté) îi înlocuiesc în mod democratic pe parveniți, noii aristocrați, sau pe zeii și eroii antici dragi lui David. Mai provocator, Courbet alege subiecte neortodoxe: femei goale înlănțuite în *Somnul* (Paris, Musée du Petit Palais), sexul feminin oferindu-se direct privirii în *Originea lumii* (1866, Paris, Musée d'Orsay). În fine, această „forță care s-a risipit", așa cum spune admirativ Cézanne, violentează pictura în pasta ei. La el nu există finisaj elegant, nici o suprafață nu este netedă ca la Ingres, nici o încercare de a face să se uite că mâna pictorului a trecut pe acolo, ci o materie groasă, lucrată cu cuțitul, zidită. O materie a cărei energie brutală este un ecou al energiei primitive a naturii.
Pentru toate aceste motive, Courbet este unul dintre revoluționarii de care societatea încearcă să scape. Se ajunge aici – sau aproape – după Comuna din Paris. În municipalitatea revoluționară, pictorul acceptă funcția de președinte al Comisiei



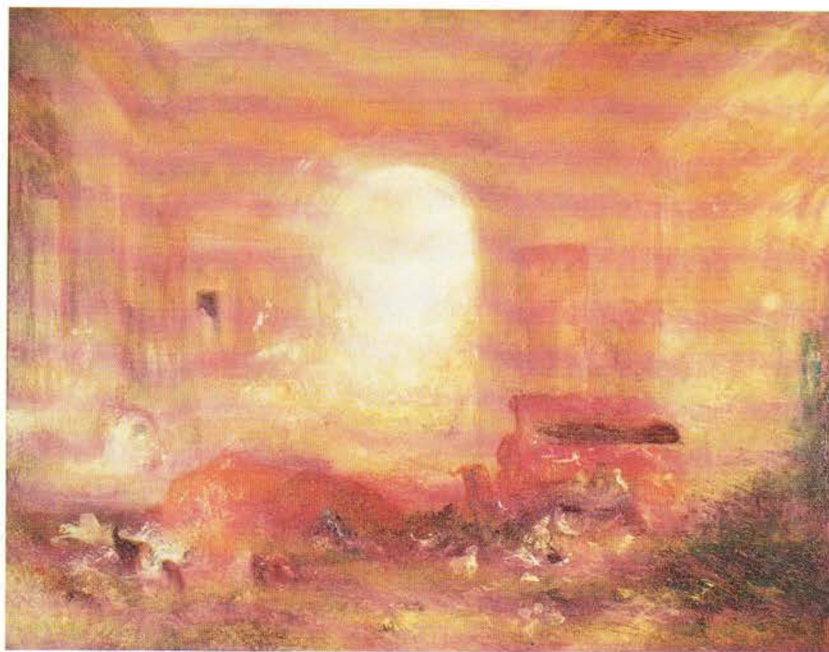


Gustave Courbet, *Întâlnirea* sau *Bonjour, monsieur Courbet*, 1854, ulei pe pânză, 129 x 149 cm, Montpellier, Musée Fabre.

artistice pentru păstrarea muzeelor naționale și obiectelor de artă. La 27 aprilie 1871, la câteva zile de la decizia Comunei de a dărâma coloana Vendôme, el cere, în calitatea pe care o are, aplicarea decretului. Pe 16 mai, coloana este demontată. La sfârșitul lunii, insurecția pariziană este reprimată în sânge, iar Courbet este arestat și închis la Conciergerie, apoi la Sainte-Pélagie. Eliberat în martie 1872, pleacă la Ornans. În 1873, este condamnat de Adunarea Națională să plătească costurile reinstalării coloanei Vendôme, și el alege să se exileze în Elveția, în La Tour-de-Peilz, unde va rămâne până la moarte, în 31 decembrie 1877.

Concesii și compromisuri

Courbet, revoluționar și martir? O imagine frumoasă, prea frumoasă, care trebuie însă nuanțată. După 1855 – după *Atelierul*, cea mai importantă operă a sa – Courbet încearcă să satisfacă gustul publicului burghez care putea să-i cumpere operele. Nuditățile sale devin mai plăcute, mai „de vânzare"; pictează și peisaje, genul preferat al burghezilor, unde amestecă flori și animale. Convinge amatorii și se sprijină pe ei – de pildă pe colecționarul Bruyas, pe care îl întâlnește în 1854 și care îl ajută să-și construiască pavilionul în 1855. O operă celebră, *Întâlnirea* sau *Bonjour, monsieur Courbet*, păstrează amintirea a ceea ce a fost aproape o prietenie. De o parte sunt înfățișați viitorul client și servitorul său; de cealaltă, pictorul îmbrăcat ca un vagabond, împingând plin de mândrie vârful bărbii în direcția omului care îi va asigura mijloacele necesare pentru a continua să picteze – dar răspunde la salutul acestuia scoțându-și la rândul său pălăria. Situația nu este departe de a fi tradițională: este aceea a pictorului care se bizuie pe binefacerile unui mecena pentru a putea să supraviețuiască în fara legăturilor oficiale.



JOSEPH MALLORD WILLIAM TURNER, *Interior la Petworth*, 1835, Londra, Tate Gallery.

strânse pe care le întreține cu câțiva colecționari privați. Este susținut de un mecena, lordul Egremont, care îl primește pe proprietatea sa de la Petworth, îi cumpără în fiecare an unul sau două tablouri, ceea ce îi asigură lui Turner un venit minim, și îi prezintă alți bogați amatori care îi achiziționează la rândul lor lucrările. Turner își completează aceste venituri executând și vânzând la tarife mai accesibile gravuri și, mai ales, acuarele de mare format, acestea din urmă având meritul de a da cumpărătorilor fermecați o idee despre ceea ce ar putea pictorul să execute pentru ei în ulei, dacă îi acceptă prețul.

Ca și Turner, Constable se consacră peisajului. Și întâmpină, în consecință, aceleași dificultăți de a se integra în rețelele oficiale care favorizează pictura istorică. În propria sa țară, face apel la serviciile unuia dintre primii mari negustori francezi, Jean Durand; în Franța, dimpotrivă, contactele inițiale cu amatorii se datorează unui negustor de origine engleză, Arrowsmith. În 1824, chiar înainte de Salonul din Paris, unde expunerea câtorva dintre operele sale îi va aduce o solidă admirație din partea unor pictori ca Delacroix, Arrowsmith este cel care, în localul său parizian, prezintă pentru prima dată unele dintre tablourile sale.

Triumful negustorului: generația impresioniștilor

Totuși, negustorul devine în Franța, după 1870, o dată cu impresioniștii, unul dintre pilonii circuitului de distribuție a operelor.

După Salonul Refuzaților din 1863, unde pânzele lor fuseseră ținta glumelor usturătoare ale mulțimii, grupul format de Manet, Monet etc. decide, așa cum o făcuse și Courbet, să apeleze la un negustor pentru a atrage publicul. Gruparea lucrărilor lor la un singur negustor îi ajută pe artiștii impresioniști să-și manifeste specificitatea – să se impună ca o „școală" – în timp ce contactele personale ale negustorului cu publicul și criticii permit ca spiritele să se încline în favoarea operelor care, fără o pregătire prealabilă, ar putea șoca prin noutatea extremă. În sfârșit, cercul amatorilor, criticilor și cumpărătorilor pe care vânzătorul îi prezintă artiștilor le furnizează acestora o poziție socială deloc de neglijat: așa cum scriu doi istorici

Scriitorii, criticii de artă ai impresionismului

În anii 1870–1880, critica de artă devine din ce în ce mai mult apanajul ziariştilor. Dar şi scriitorii continuă să se ocupe de ea. După Diderot, după Baudelaire, personalităţi care la vremea respectivă nu atinseseră încă celebritatea – Zola, Huysmans, Mallarmé, Mirbeau, Armand Sylvestre, Paul Bourget, Paul Adam, Félix Fénéon – se pronunţă asupra artei timpului lor: în ansamblu, ei susţin „noua pictură", numită şi „independentă" (bineînţeles, de Salon) sau, altfel spus, şcoala impresionistă, în timp ce profesioniştii o resping.

Stéphane Mallarmé (1842–1898), prieten cu numeroşi impresionişti, de la Manet la Gauguin, trecând prin Monet şi Renoir, îl susţine pe primul din 1874. Dar el nu-şi poate publica criticile decât într-o revistă engleză, *Art Monthly Review*.

Émile Zola (1840–1902), prieten din copilărie cu Cézanne, scrie mai întâi despre Courbet şi îi apără, din 1866, în *l'Evénement* pe cei care vor deveni impresionişti (Monet, Pissarro, Sisley, Morisot). Dar entuziasmul cu care îmbrăţişează noutăţile în materie de pictură scade către sfârşitul anilor 1870. *L'Oeuvre*, publicată în 1886, este revelatoare din acest punct de vedere: ea desăvârşeşte ruptura de Cézanne – prietenul din copilărie – şi de Manet.

Joris-Karl Huysmans (1848–1907) îşi inaugurează cariera de critic în 1867 printr-un articol asupra „peisagiştilor contemporani". Fiul unui pictor olandez, îi apără pe impresionişti, de la Manet la Degas, într-o serie de articole pe care le adună în volum în 1883 *(L'Art moderne)* şi apoi în 1889 *(Certains)*.

Félix Fénéon (1861–1944), anarhist, scrie la *Revue indépendante,* apoi în diferite organe de presă printre care *La Revue blanche, le Figaro* şi *le Matin*. Susţinător al scriitorilor şi poeţilor moderni, se entuziasmează pentru arta lui Seurat, Signac şi Pissarro, respectiv pentru divizionism sau „neoimpresionism" – termen pe care îl inventează în 1886.

de artă (H. şi C. White), „un pictor încetează să mai fie mai mult sau mai puţin decât nimic din momentul în care se poate baza pe sprijinul unor personalităţi ca Durand-Ruel, Zola, editorul Charpentier, cântăreţul Faure sau bancherul Hoschedé, cărora li se adaugă cumpărători mai puţin cunoscuţi, dar fideli şi prieteni precum Choquet."

Din punct de vedere financiar, în fine, legătura cu un negustor le oferă artiştilor avantaje demne de luat în considerare. Un contract sau, cel puţin, un sistem destul de stabil de împrumuturi şi de avansuri garantează în mod obişnuit un venit minimal, indiferent de volumul vânzărilor.

Istoria începuturilor pieţei de artă este dominată de un nume: Paul Durand-Ruel. Fiul unui negustor de tablouri care comercializase Delacroix, Şcoala de la Barbizon, dar şi, am văzut, Constable, englezul, el este unul dintre primii galerişti adevăraţi, în al cărui magazin, în 1867, în rue Laffitte, nu se mai vând decât tablouri şi stampe, fără a mai face loc, cum se întâmpla odinioară, materialelor de pictură sau antichităţilor. Abil speculator, Paul Durand-Ruel cumpără de la alţii numeroase opere din anii 1830 pentru a le creşte cota. În plus, este unul din primii care înţelege importanţa criticii ca o cauţiune necesară tinerilor artişti – ceea ce îl determină în 1869 să finanţeze în secret propriul său ziar, *La Revue internationale de l'art et de la curiosité*. Controlând astfel sistemul de la un capăt la altul, de la producere până la livrare, Paul Durand-Ruel devine principalul promotor al grupului impresionist, de la care cumpără. Expune, vinde tablourile şi le asigură succesul de critică, făcând totodată operă de mecena, de publicist şi de intermediar comercial.

Dificultăţi de durată: artistul modern şi sărăcia

În ciuda eficacităţii, noul sistem nu rimează mereu cu succesul comercial. Cei mai mulţi dintre impresionişti cunosc perioade de sărăcie.



EDOUARD MANET, *Dejun pe iarbă*, 1863, ulei pe pânză, 208 x 264,5 cm, Paris, Musée d'Orsay.

Astfel, dacă la începutul carierei Claude Monet este ajutat de părinți, în momentul în care refuză să se despartă de metresa sa, pe care o lăsase însărcinată, își vede stipendiul tăiat. Urmează ani foarte întunecați, în care nu poate conta decât pe solidaritatea tovarășilor săi. În august 1869, îi scrie prietenului și pictorului Bazille, care, provenind dintr-o familie înstărită, îl ajutase și altă dată financiar: „Renoir ne aduce pâine de la el de acasă pentru ca să nu murim de foame. De opt zile, nu avem nici pâine, nici foc în bucătărie, nici lumină. Este cumplit." Sub cea de a III-a Republică, situația se îmbunătățește lent, o dată cu primele vânzări de tablouri, la niște prețuri foarte modeste. Revirimentul se produce în 1890 - an în care își cumpără casa de la Giverny - și, mai ales, după 1900, când, în fine, operele sale înregistrează o creștere numerică și o valoare de piață de acum importantă: în 1899, tablourile din seria *Nymphéas (Nuferi)* sunt vândute cu peste cinci mii de franci fiecare, în timp ce în 1871, Durand-Ruel cumpăra o pânză de la artist cu numai trei sute de franci. Târziu, pictorul accede la o bunăstare onestă, care se transformă în avere în ultimii ani ai vieții - moare în 1926.

Cât despre MANET, care refuză să participe la expozițiile impresioniștilor pentru a-și păstra șansele la Salon, nu reușește să vândă, de-a lungul întregii sale cariere, decât aproximativ o cincime din picturile sale. Recunoașterea pe piață intervine prea târziu pentru ca el să se poată bucura: la vânzarea atelierului său, organizată după moartea, la cincizeci și unu de ani, a artistului în 1883, șaizeci și șapte de tablouri își găsesc cumpărător, mai mult decât reușise pictorul să vândă vreodată și pentru o sumă superioară tuturor câștigurilor obținute de Manet în timpul vieții: 89 700 de franci.

SPRE UN NOU MODEL AL ARTISTULUI

Declinul lent și sigur al artei oficiale, promovarea celor respinși de aceasta prin circuitul paralel al succesului pe lângă burghezi, susținerea criticilor și ajutorul negustorilor sunt pilonii transformărilor care influențează profund viața cotidiană a artistului și imaginea pe care și-o face publicul despre el. Consecințe ale schimbărilor tehnice mai profunde care marchează secolul al XIX-lea, și alte descoperiri conduc la practici artistice noi, de altfel destul de dificil acceptate ca atare în epocă.



Un nou-venit de seamă: artistul fotograf

Cea mai importantă dintre aceste descoperiri este determinată de nașterea fotografiei. Revelația mondială, în 1839, a procedeului pus la punct de Nicéphore Niepce și Louis Daguerre suscită controverse foarte vii printre artiști și intelectuali privind natura producerii ei. Dacă Baudelaire o condamnă, în *Salonul din 1859*, ca un mijloc de reproducere mecanică care nu poate viza frumosul, pictorii se arată interesați.
De la începutul anilor 1850, Delacroix îl determină pe Eugène Durieu să realizeze fotografii de bărbați și femei nud pe care le interpretează apoi în desen. Procedeul se generalizează apoi și, în anii 1870–1880, artiștii lucrează cu unul sau mai mulți fotografi care execută pentru ei diferite imagini, cu propriile lor modele, în poza și decorul alese de ei – nu este nici o îndoială că artiștii respectivi sunt avantajați, pentru că astfel nu mai trebuie să plătească lungile ore de poză și pot să lucreze departe de atelierul lor, în regiuni unde găsirea de bărbați și femei care să accepte să se dezbrace este imposibilă.
Din fericire, fotografii nu se mulțumesc doar să-și pună tehnica în serviciul pictorilor: unii încearcă să rivalizeze cu aceștia. Utilizând aparatele pentru a fixa imaginea peisajelor, naturilor moarte și a scenelor de gen, ei caută să obțină efecte apropiate de cele ale picturii (pictorialism) – de exemplu Louis-Adolphe Humbert de Molard sau Julien Vallou de Villeneuve, sau chiar, cu un talent considerabil mai mare, medicul englez Peter Henry Emerson. Alții, cu un simț comercial avizat și ținând cont de timpul de poză prelungit pe care îl necesită la vremea aceea execuția unei imagini, își fac o specialitate din portrete, și cunosc, foarte repede, un succes important la public. Este cazul lui Félix Tournachon, mai cunoscut sub numele Nadar, fost ilustrator și caricaturist, care primește în micul său atelier din rue Saint-Lazare pe cele mai mari personalități ale literaturii și artei, înainte de a se instala, după ce cunoaște succesul, în 1860, într-un atelier vast din boulevard de Capucines, la numărul 35, spațiu pe care îl va împrumuta, în 1874, primei expoziții impresioniste; la fel și Antoine-Samuel Adam-Salomon, fost pictor format la München care practică în anii 1860 o manieră mai decorativă, transpunere aristocratică moștenită de la Van Dyck și Lawrence, în care elegante accesorii pun în valoare personajele tratate cu o noblețe deliberată a compoziției. Și mai interesant, câțiva indivizi utilizează de la început fotografia ca etnologi sau ziariști, străbătând lumea în căutare de oameni și de evenimente, așa cum fac Maxime Du Camp, care fotografiază Orientul și apoi Egiptul, între 1844 și 1851; Charles Nègre, care imortalizează prin



L.-C. D' OLIVIER, *Model nud pozând*, 1855, Paris, Bibliothèque Nationale de France.



HENRY PEACH ROBINSON, *Ultima suflare*, 1858, Bath, Royal Photographic Society.

Experimentată de Nicéphore Niepce în 1816 sub numele de „heliografie" (desen solar), perfecționată din punct de vedere tehnic, începând din 1829, de Daguerre („dagherotip"), fotografia ia naștere oficial în 1839, cînd François Arago prezintă procedeul în fața Academiei de Științe și Belle-Arte. Alegerea acestui public cu două orientări nu este întâmplătoare: tehnică științifică, fotografia face parte și din domeniul artei.

Subiecte nobile?

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, criticii încearcă să-i convingă pe fotografi să aleagă anumite teme și o anumită manieră de a le trata. Ei nu trebuie să se mulțumească să prezinte imagini naturaliste, ci trebuie să redea sentimente elevate. De la ei se așteaptă să fie fideli și inspirați: li se cere să facă naturi moarte, scene de gen, portrete în costume alegorice și, în sfârșit, compoziții care pot face concurență producțiilor din „genul major". În Anglia, în special, unii fotografi realizează atunci adevărate „povestiri", „tablouri vii", rezultat al combinării mai multor imagini, pentru a forma o compoziție menită să edifice publicul. Oscar Gustav Rejlander, Henry Peach Robinson sunt reprezentanții acestei tendințe în anii 1860.

Surprinderea peisajului

Alți fotografi, incapabili să-și gândească arta independent de pictură, sunt mai apropiați de curentele moderne: realismul și impresionismul. Tot în Anglia, fotograful și teoreticianul Peter Henry Emerson, în lucrarea *Fotografia naturalistă* (*Naturalistic Photography*, 1889), afirmă că fotografia are ca primă datorie să surprindă natura – ceea ce face el însuși timp de opt ani, după 1882, în zonele mlăștinoase din estul Angliei.

Un mod de reproducere

Alții se raportează la artă în termenii stricți ai reproducerii: de la mijlocul secolului al XIX-lea, aceștia încep să difuzeze în întreaga Europă reproduceri după capodopere ale artei occidentale. Fotografia mărește astfel considerabil posibilitatea publicului de a accede la patrimoniul artistic mondial, reproducerea anterioară a operelor prin intermediul mulajelor sau al gravurilor neatingând niciodată o asemenea vastă audiență. Firesc, Italia este țara în care se dezvoltă cu prioritate această muncă de reproducere, apărând prin urmare firme în curând prospere (frații Alinari la Florența, Goupil la Paris).



PETER HENRY EMERSON, *Viață și peisaj pe Norfolk Broads*, 1886–1895, Paris, Musée d'Orsay.

intermediul aparatului peisaje și oameni simpli din Paris sau din sudul Franței, în anii 1850; Désiré Charnay, care lucrează din 1857 în 1859 în Mexicul răvășit de războiul civil sau fotografii americani care inventează fotoreportajul de război, între 1861 și 1865, în timpul războiului de secesiune.

Acești fotografi, considerați astăzi niște adevărați artiști, nu se bucură de apreciere până la sfârșitul secolului al XIX-lea. Abia în 1891, baronul Alfred von Liebig organizează primul Salon de fotografie, la Viena, unde sunt expuse șase sute de lucrări, din patru mii câte s-au prezentat. Experiența este reluată anul următor, la Londra, cu primul Photographic Salon, care va deveni de atunci anual. Înainte de această dată, nici o fotografie nu-și găsește loc într-o expoziție oficială, specializată sau generală, tehnica fiind considerată pur „mecanică".

Artiști neapreciați, artiști necunoscuți

În același fel, cei care resuscitează în secolul al XIX-lea marea artă a gravurii – în Anglia, William Blake, inventatorul unei acvaforte în relief, colorată de mână, și John Flaxman, adeptul liniei perfecte, mort în mizerie; în Germania, Olivier, Rethel și Menzel – sunt priviți ca niște artizani și nicidecum ca niște creatori. Ilustratorii care se îndreaptă spre jurnalism și caricatură nu se bucură nici ei de mai multă apreciere: născut într-o familie săracă, Honoré Daumier, format pe lângă un pictor, dar obligat din fragedă tinerețe să se întoarcă către artele grafice pentru a se întreține, devine, sub monarhia din iulie, talentatul și foarte stânjenitorul desenator de la revista de opoziție *La Caricature* (unde publicarea portretului pe care i-l face lui Ludovic-Filip sub formă de pară îl aruncă în închisoare), dar nu va fi niciodată privit și apreciat decât ca un desenator vulgar și un litograf, în timp ce sculptura lui, atât de prețioasă pentru noi astăzi, nu este cunoscută în timpul vieții artistului.

Din cauza tehnicii pe care o utilizează, acești creatori rămân niște marginali în raport cu circuitul obișnuit al artei, doar câțiva pictori și sculptori alegând, în ce-i privește, să se abată de la drumurile bătătorite ale succesului. Această opțiune este rareori accidentală: poate că artistul nu se cunoaște nici măcar atât cât o fac contemporanii. Ferdinand Cheval este poștaș în Drôme. În drumurile sale, strânge pietre și scoici. Din acestea, construiește, începând din 1879, fantasticul său *Palais idéal*, monument și sculptură în care își proiectează viziunea sa asupra artei indiene. Acest artist, primul dintre „naivi", nu se consideră, evident, astfel; va trebui să vină vremea suprarealiștilor pentru ca opera lui să suscite interes. Cazul lui Henri Rousseau, numit Douanier Rousseau, adică „Vameșul", este asemănător. Portărel la Angers apoi comis la Finanțe în Paris, acesta, înarmat cu câteva sfaturi obținute de la pictorul Gèrôme, copiază la Luvru pânze vechi, înainte de a executa, din 1885, propriile sale opere. Acești autodidacți parcurg un traseu mult diferit de școala tradițională și practică o artă prea singulară pentru ca secolul al XIX-lea să poată percepe în ei niște adevărați creatori.



Honoré Daumier, *Ratapoil*, statuetă în bronz, Paris, Musée d'Orsay.





EDOUARD MANET, *Claude Monet în atelierul său*, 1874, ulei pe pânză, 82,5 x 104 cm, München, Neue Pinakothek.

Departe de capitale

Perspicace, Degas este, alături de alți pictori de avangardă, precum Pissaro, Gauguin sau Signac, unul dintre acei rari cunoscători și apărători ai „Vameșului" Rousseau la începuturile sale artistice. Dar pictorul Degas cunoaște riscul unei arte ale cărei stil și factură se aflau în decalaj în raport cu convenientele timpului său: acest tânăr de familie bună, care nu trebuie să se preocupe să-și vândă operele, flirtează multă vreme cu pictura oficială. Chiar dacă expune alături de impresioniști, între 1874 și 1886, se prezintă și la Salon. Dar, după eșecul parțial de la expoziția impresionistă din 1881 al *Micii dansatoare de paisprezece ani*, bricolaj complex de ceară, bumbac și satin, apreciată de câteva spirite clarvăzătoare precum Huysmans, defăimată de alții ca „bestială nerușinare", decide să-și ascundă sculptura de public, oferind contemporanilor imaginea unui pictor curajos, desigur, dar care respectă tehnicile tradiționale (ulei sau pastel, în principal).

Alți artiști, mai numeroși, aleg să picteze departe de jurizările pariziene în dorința de a lucra în libertate. „Împotriva" Parisului, unde domnește Salonul, se naște, după 1835, Școala de la Barbizon, primul grup de artiști francezi total dedicați picturii de peisaj. Depărtarea locurilor o confirmă pe cea a genurilor: la Barbizon peisajul, la Paris pictura istorică. Théodore Rousseau, care vizitează satul din apropiere de Fontainebleau în 1836, se instalează aici în 1848. Retragere comparabilă cu cea a lui Constable în Anglia, la începutul secolului, dar care ar fi fost de neconceput cu cincizeci de ani în urmă în Franța.

Un sfert de secol mai târziu, în zorii celei de a III-a Republici, tinerii artiști impresioniști francezi își cultivă, la rândul lor, diferența prin strategia depărtării. Dorința lor de a părăsi Parisul este facilitată de extinderea liniilor de cale ferată care le permit să evadeze din timp în timp din capitală fără ca abandonul să fie total și pentru o lungă perioadă.

„Plein-air"-iștii lucrează la motiv în situri inedite: Argenteuil, unde, din 1868, sosesc, prin Gara Saint-Lazare, MANET, Renoir și MONET (care își cumpără aici o barcă-atelier); Giverny, unde același Monet achiziționează o casă; în fine, malurile Senei, de la Paris la Le Havre - unde Monet, din nou, execută, în 1874, tabloul căruia mișcarea îi datorează numele, *Impresie, răsărit de soare*.





FRÉDÉRIC BAZILLE, *Atelierul lui Bazille, rue La Condamine nr. 9 din Paris*, 1870, ulei pe pânză, 98 x 128,5 cm, Paris, Musée d'Orsay.

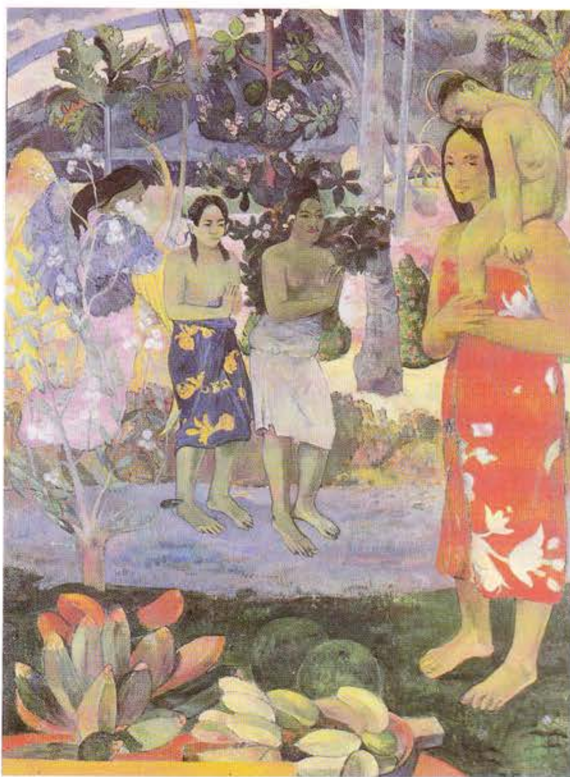
Geografie pariziană: cartierele pictorilor moderni

În același Paris, o topografie subtilă indică rezistența mai mare sau mai mică față de atracția modelului academic.
Alungați din Palatul Luvru la începutul secolului, prin constituirea de muzee, după câteva decenii de incertitudine, artiștii se regrupează sub cel de-al doilea imperiu. Cei mai mulți dintre ei, indiferent de tendință, locuiesc la vremea aceea pe malul drept al Senei, mai întâi în sectorul Batignolles, apoi în noile cartiere construite de Haussmann, între Bulevardul Clichy , Batignolles și Podul Europa. Caracterul atelierelor lor se distinge după profesiune și după alegerea carierei: salonarzii au nevoie de spațiu, au elevi, lucrează la opere de mari dimensiuni; pictorii de șevalet se pot mulțumi cu o cameră în apartamentul privat. În ambele cazuri, acești artiști doresc să dispună de o sursă de lumină abundentă și, dacă este posibil, zenitală: de preferință aleg atelierele situate sus, la ultimul etaj al imobilelor aflate în construcție - la fel ca fotografii. Dimpotrivă, sculptorii, care lucrează cu materiale extrem de grele, se refugiază la parter - primul atelier al lui Rodin, situat pe rue Le Brun (pe malul stâng al Senei, deci o excepție, lângă Manufacturile Gobelins și reședința părinților săi), este un fost grajd pe care îl închiriază în 1862 cu o sută douăzeci de franci pe an și unde un puț săpat într-un colț întreține o umezeală neplăcută pentru artist, dar benefică pentru luturile sale. Dacă unii se mulțumesc să locuiască în sectoarele în plină transformare, alții, care doresc să fie pictorii vieții moderne, le iau ca motiv. Astfel, Monet își instalează șevaletul în Gara Saint-Lazare, iar Caillebotte chiar deasupra, pe Podul Europa, Pissarro pictează bulevardele pe care se înghesuie lumea, Van Gogh străzile animate din Montmartre, iar Toulouse-Lautrec barurile și bordelurile din sectorul *des Italiens*.
Locuri privilegiate ale noilor sociabilități artistice, cafenelele pe care și unii și alții le frecventează nu sunt mai puțin identice. Din anii 1860, Courbet și prietenii săi se întâlnesc la *Brasserie bavaroise*, în rue des Martyrs 9, nu departe de casa lui Henri Murger, autorul de succes al *Scenelor de viață boemă* (1848). Manet, câțiva ani mai târziu, are ca loc de întâlnire *Café de Bade* sau la Tortoni, un italian care vinde înghețată în rue Taitbout. Își întâlnește apoi camarazii impresioniști, pe BAZILLE, Pissarro, Monet în fiecare vineri la *Café Guerbois*, avenue de Clichy, ori mai târziu, după

1875, în Cafeneaua *Nouvelle Athènes*, din Place Pigalle, unde are loc piața modelelor. În aceste locuri conviviale se scrie o parte din istoria artei moderne.
Pictorii și sculptorii nu sunt singurii care vin acolo: se întâlnesc cu romancierul Louis Edmond Duranty, cu Zacharie Astruc, cu Constantin Guys, cu criticul de artă Théodore Duret și Émile Zola. Aici se formează grupuri, se înfruntă opinii, izbucnesc dispute în legătură cu arta, cu femeile, uneori se ajunge la dueluri. În mai puțin de treizeci de ani, toate discuțiile care se poartă în școli, la Academie sau la Salon se mută în cafenea. De altfel, concluzie logică, tocmai o cafenea, botezată de ocazie *Café des arts* și ținută de domnul Volpini chiar în incinta Expoziției universale, este locul unde avangarda își găsește, în 1889, pereții pentru a expune. Pânzele lui Gauguin, Émile Bernard și Schuffenecker coabitează alături de băutorii de bere pictați de Manet cu câțiva ani înainte.

Sălbaticul sau solitarul

În mai puțin de un secol, în Franța evident, dar și în restul Europei, sistemul academic care se prelungise de-a lungul Saloanelor se schimbă din temelii. Despărțirea dintre pictorii și sculptorii academiști și cei refuzați nu mai e de actualitate. Totuși, artiștii, atunci când nu creează pe ascuns sau, în orice caz, fără ca societatea să aibă habar de existența lor, tind să se grupeze în școli, în cenacluri (nazareenii, prerafaeliții, impresioniștii), care își organizează propriile lor expoziții de grup sprijinindu-se pe negustorii și/sau, de câte ori este posibil, pe scriitorii care sunt și teoreticienii lor – ca Ruskin, pentru prerafaeliți, grupați în *Preraphaelite Brotherhood* („Asociația prerafaelită").



PAUL GAUGUIN, *Ia Orana Maria (Te salut, Maria)*, 1891,
ulei pe pânză, 113,7 x 87,7 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.

Dar sfârșitul de secol vede apărând și un nou tip de artist, care nu-și găsește locul în nici una dintre aceste scheme. Un artist mai solitar decât precedenții, care alege singurătatea absolută sau, în orice caz, refuză să se alăture oricărui grup și își revendică individualitatea în viață și în artă.
Împărțindu-și activitatea între Londra și Paris, unde sosește prima dată la douăzeci și unu de ani, în 1855, americanul Whistler este unul dintre acești artiști de gen nou. Trecut prin atelierul lui Gleyre la Școala de Belle-Arte, cunoscător al tradiției clasice pe care a studiat-o făcând copii la Luvru, el frecventează inițial anturajul realiștilor, reuniți atunci în jurul maestrului de la Ornans. Primele sale opere reflectă influența lor și sunt destul de bine primite peste Canalul Mânecii, unde Royal Academy le prezintă în 1860. Instalat la Londra, în 1863, pictorul expune la Paris, în același an, la Salonul Refuzaților: așezat lângă *Dejunul pe iarbă* al lui Manet, *Portretul lui Jo* (sau *The White Girl*, sau chiar, după un titlu tardiv, *Symphonie en blanc no 1*) arată preocupările artistului în domeniul căutării unei game de culoare parțial influențată de lucrările japoneze și chineze, foarte diferită de lucrările din epocă, de cele ale realiștilor, dar și de cele ale impresioniștilor. Picturile anilor următori, peisaje sau portrete unde contururile se dizolvă în beneficiul atmosferei și al cromatismului, sunt evident mai puțin bine primite de mediile academiste britanice decât primele pânze. Lui Whistler nu-i pasă: în 1877 îi intentează un proces lui Ruskin, care îl făcuse impostor, și părăsește victorios tribunalul; prin scrieri și conferințe, își apără operele. La Paris, primește dacă nu sprijinul artiștilor contemporani, cu care stilul său are puține în comun, cel puțin pe al marilor scriitori: Huysmans, frații Goncourt, Gustave Geoffroy și Mallarmé, care îi traduce, în 1885, pamfletul *Ten O'Clock*.
GAUGUIN , care își caută exilul necesar dezvoltării artei sale inițial în Bretagne, apoi în Provence cu Van Gogh, ulterior singur, în Tahiti și în Insulele Martinica, este un alt gen de artist solitar, care se îndepărtează nu numai de școli, dar și de ansamblul societății secolului al XIX-lea. Născut în 1848 din părinți republicani socialiști, care emigrează în America Latină după lovitura de stat din 1851, întorși în Franța în 1855, rând pe rând timonier în marina comercială și agent de bursă, căsătorit, în fine, cu o daneză, Gauguin descoperă pictura ca amator, cumpărând pentru plăcerea proprie pânze ale impresioniștilor. Începe să practice, tot pentru plăcerea personală, puțin înainte de 1875, pictura și sculptura. Din 1876, activitățile să „treacă timpul" devin o pasiune: în acel an prezintă o pictură la Salon, apoi expune cu impresioniștii din 1879 în 1886. Începând din 1885, renunță complet la viața de agent de bursă, căutând în pictură unica sa salvare, cu prețul sărăciei și al despărțirii de soție. Din această epocă, pânzele sale încep să se deosebească profund de cele ale impresioniștilor. În mod simbolic, el nu caută subiectele pe malurile Senei, ci mai departe, în Bretagne, la Pont-Aven, apoi la Le Pouldu, cu regularitate între 1887 și 1890, în Martinica, în 1887, la Arles, între octombrie și decembrie 1888. De fiecare dată, încearcă să creeze un fel de comunitate picturală, un falanster artistic: cu Émile Bernard și alți pictori mai modești în Bretagne, cu Van Gogh în Provence. Dar experiența se dovedește decepționantă, chiar dramatică: sejurul la Arles se încheie cu nebunia și automutilarea lui Van Gogh, convingându-l pe Gauguin că trebuie să-și caute inspirația mai departe și în izolare. Succesul relativ al unei vânzări la licitație a operelor sale, în 23 februarie 1891, îi permite să plece într-o călătorie: se stabilește în Tahiti din primăvara lui 1891 până în 1893, apoi, după o nouă și decepționantă ședere în Franța, se întoarce în Polinezia în martie 1895. Practic privat de mijloace de existență (trimiși înainte de plecarea lui, banii obținuți din vânzarea atelierului au ajung practic niciodată la el), bolnav, depresiv, nu se supune autorităților civile și religioase din insulă, indignate să vadă cum tablourile lui aduc un omagiu vieții primitive, liberă și voluptuoasă, în opoziție cu colonizarea care viza o normalizare în stil occidental a civilizației polineziene. În 1901, atunci când situația financiară a lui Gauguin se îmbunătățește datorită ajutorului constant oferit de ultimul său negustor, Ambroise Vollard, artistul își caută refugiul la Atuona, în Insula Hiva Oa, din Marchize, unde își petrece ultimii doi ani din viață scriind și pictând.



Salonarzi și refuzați



PAUL CÉZANNE, *Muntele Sainte Victoire*, 1905–1906, ulei pe pânză, 60 x 73 cm, Kunsthaus, Zürich.

Mai puțin „sălbatic" decât Gauguin, CÉZANNE nu vrea decât să trăiască și să picteze la distanță de marile centre la modă, fără să-și amestece destinul cu cel al cenaclurilor timpului. Desigur, acest fiu de bancher din Aix, cu bacalaureat și pentru o perioadă student la Drept, având ca și Degas o avere care îi permite să nu fie preocupat de comenzi, nu întrerupe total relațiile sociale. Prieten din copilărie de Zola, cu care a fost coleg de colegiu la Aix, dar de care se desparte după publicarea romanului *Œuvre*, Cézanne se alătură impresioniștilor frecventând *Café Guerbois*, expunând, cum se întâmplă în 1874, la Nadar și întreține legături pragmatice cu Ambroise Vollard, negustorul care, de când are *boutique* pe rue Laffitte, are flerul de a-l proteja, așa cum îi susține împotriva tuturor pe Paul Gauguin, înainte de Bonnard și, mai apoi, pe Picasso, Derain, Matisse și Rouault. Dar parcursul lui Cézanne, clasic la începuturi, continuă apoi într-o manieră originală și solitară. „Urcând" din Sud la Paris în 1861, la douăzeci și doi de ani, după ce absolvise cursurile școlii municipale de desen din Aix-en-Provence, Cézanne nu numai că nu urmează cu regularitate lecțiile nici unui atelier, dar nu se fixează definitiv în capitală, nici pentru a-și definitiva formația, nici mai târziu. Toată viața (cu excepția ultimilor ani, care se derulează predominant în Aix), el alternează sejururile pariziene, călătoriile în Île-de-France și lucrul în Provence, unde locuiește în casa cumpărată de tatăl său, *Jas de Bouffan*, pe care o decorează. Jocul social, care se află în centrul preocupărilor înaintașilor săi imediați și ale contemporanilor, îl interesează atât de puțin, încât sfârșește prin a-i spune prietenului său, pictorul Émile Bernard: „Să lucrezi fără să te sinchisești de nimeni, să devii puternic, acesta este țelul artistului. Restul nu valorează nici cât vorbele lui Cambronne."

Nebunia lui Van Gogh

Cu Vincent van Gogh se pune problema pericolului pe care îl reprezintă actul picturii. „Munca, de dragul ei îmi risc viața și puterea de judecată mi s-a dus pe pustii pe jumătate", scrie el într-o scrisoare găsită asupra lui după sinucidere. Cu culorile lor vii, cu lanurile foșnitoare, perspectiva deformată și tușa vibrantă, pânzele lui îl orbesc pe privitor, așa cum l-au mistuit pe cel care le-a pictat.



Vincent van Gogh, *Autoportret cu urechea tăiată*, 1889, ulei pe pânză, 60 x 49 cm, Londra, Courtault Institute Galleries.

Născut în Brabant în 1853, fiul unui pastor, încercând el însuși experiența apostolatului pe lângă minerii din Borinage, la sfârșitul anilor 1870, Vincent van Gogh sosește la Paris în februarie 1886, descoperind cu încântare pictura luminoasă și plină de culoare a impresioniștilor, pe Émile Bernard, Gauguin, Guillaumin, Degas, Pissarro și *pére* Tanguy.

Arles: un falanster al artiștilor?

În februarie 1888, părăsește Parisul pentru a merge la Arles. Caută culoarea și lumina proprii sudului. Singur mai întâi, aspiră să construiască în jurul lui un fel de falanster. Îi invită astfel pe Émile Bernard și Gauguin să i se alăture și, pentru a pregăti sosirea acestora, înfrumusețează și decorează pereții „Casei galbene" în care locuiește de la sfârșitul primăverii: pictează portrete, grădini, peisaje și faimoasele sale pânze cu floarea-soarelui. În octombrie 1889, Gauguin i se alătură într-adevăr, dar numai până în decembrie. Eșecul este provocat de o gravă criză de depresie a lui Van Gogh, în urma căreia pictorul se mutilează, tăindu-și pavilionul urechii stângi (23 decembrie 1888).

Spitalul și sinuciderea

Van Gogh este spitalizat, apoi trimis în azilul din Saint-Rémy-de-Provence (mai 1889–mai 1890). Primit la Auvers-sur-Oise, în mai 1890, de doctorul Gachet, amator de artă, el continuă să picteze, dar nu reușește să-și regăsească echilibrul psihic. Își trage un glonț în inimă, în 27 iulie 1890, și moare două zile mai târziu.

Un „sinucis" al societății?

Descris de locuitorii din Arles ca un „nebun periculos" căutând uitarea în absint, schizofrenic, epileptic, „melancolic", „impresionabil" după propria sa formulă sau cum o denunță Artaud, respins, exclus, „sinucis" de societate, „un om pe care societatea n-a vrut să-l înțeleagă", Van Gogh a devenit, prin viața sa, simbolul luptei câteodată cu consecințe fatale pe care artistul trebuie să o ducă pentru a-și desăvârși creația. El îi scrie fratelui său Théo: „Tu nu știi cât de descurajant este să fixezi o pânză albă care îi spune pictorului: Nu ești în stare de nimic."

Epoca avangardelor
Secolul XX

În secolul XX, artistul nu-și mai bate capul cu întrebarea dacă trebuie sau nu să se integreze în societate. Acolo, el reprezintă o excepție. Înfruntă vremurile cu o violență manifestă sau nu, îi neagă valorile într-o manieră mai mult sau mai puțin radicală. Refuză cultura majorității – sau non-cultura acesteia – disimulând într-un fel sau altul această respingere. De la o avangardă la alta, de la o generație la următoarea, timp de un secol, el este un marginal, un bărbat (sau o femeie) care își exprimă diferența prin frondă. Totul stă mărturie pentru această stare de lucruri, până la detaliile – aparent detalii – vieților, locurilor de reședință, comportamentelor și felului în care se îmbracă.

Într-adevăr, numai marcându-și diferența, artistul se definește „contra": contra societății în ansamblu, mai cu seamă atunci când o ordine autoritaristă sau totalitară o încarcerează într-un sistem de principii și de interdicții absolute; contra esteticilor și modelor acaparatoare când, vlăguite de atâta utilizare, acestea nu mai propun decât poncife și nici o noutate. De altfel, cele două războaie se confundă câteodată, când succesul unui stil corespunde celui al clasei sociale dominante – este cazul impresionismului și al burgheziei franceze. Dimpotrivă, în circumstanțe extreme, se întâmplă ca primul conflict să conteze și ca artiștii, indiferent de tendințe stilistice și de vârstă, să-și declare împreună opoziția sau solidaritatea – de pildă lupta politică împotriva fascismului. În orice situație, avangardele (subînțelesul războinic al cuvântului sugerează destul) nu se pot defini decât ca forme istorice și artistice de ruptură și de invenție. Voința de noutate pe care o declară este mai întâi voința de a termina cu o ordine perimată sau insuportabilă. În 1912, în primele versuri din *Zona*, Apollinaire proclamă: „Până la urmă ești dezgustat de această lume învechită."

Aventurile picturii

Prima noutate, care se vede și se verifică printr-o sută de moduri diferite: sistemul din Belle-Arte, care-și păstrează autoritatea ca factor determinant până la finele secolului al XIX-lea, se prăbușește brusc. Încă solidă – în aparență, cel puțin – către 1900, școala nu mai este decât o ruină în 1914.

Artistul și artizanii: amestec de tehnici picturale

Până la începutul secolului XX nu se poate vorbi decât de discipline net definite: pictură, sculptură, desen, gravură. Fiecare are instrumente proprii, materiale, procedee, reguli tehnice, care sunt tot atâtea garanții de perenitate: aceste discipline își datorează autoritatea vechimii acumulărilor de experiență și tradițiilor seculare. Fără îndoială, Gauguin nu mai pictează ca Poussin, nici Cézanne ca Tintoretto, dar și unii și ceilalți sunt pictori: în atelierele unde lucrează de acum singuri, altfel spus fără asistenți, cu ajutorul pensulelor, ei acoperă cu culori suprafețele textile întinse pe șasiul de lemn. Pictează mai rar pe panouri de lemn sau pe perete, căci tehnica frescei a căzut treptat în desuetudine din secolul al XVI-lea – ultimele capodopere ale genului îi aparțin lui Tiepolo, în veacul al XVIII-lea. Fără îndoială, cei tineri beneficiază de avantajele inovațiilor: cuțitul de paletă le permite să lucreze în straturi groase, iar culorile sunt cumpărate de acum înainte gata preparate.



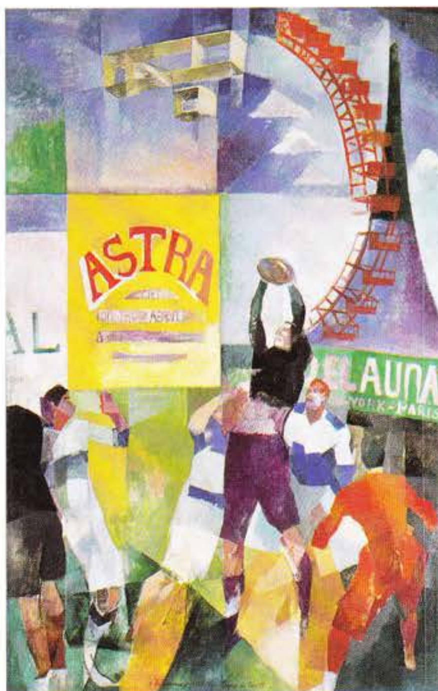
Maniera de a pregăti suportul - deci, pânza, în principal - evoluează și ea în sensul unei simplificări. Tot astfel, modul de lucru al unui Degas sau al unui Moreau nu diferă mult de acela al lui Ingres sau Delacroix, care, la rândul lor, pot fi considerați urmași ai lui Rafael și Rubens. Continuitatea tehnică îi unește. Or, această continuitate, în secolul XX, slăbește, sfârșind prin a se rupe.
În plus, către 1905, în vremea fovismului, Matisse și Derain folosesc culori pure pe care le scot direct din tub, renunțând la practica acelor amestecuri pe paletă, considerată unul dintre gesturile aristocratice ale picturii. Mai mult, după 1912, Picasso și Braque experimentează amestecuri inimaginabile. În culorile de ulei adaugă gips, cenușă și praf, pentru a îngroșa materia și a obține diferențe de textură mai vizibile, deci mai pregnante. De la pictorii decoratori împrumută virtuozitatea de a ști să obțină efectele lemnului fals și ale imitației de marmură, ceea ce le permite să asocieze pe o pânză semne eliptice ale unor obiecte de-abia recognoscibile și fragmente în *trompe l'œil* de un iluzionism paradoxal ireproșabil.

Papiers collés și introducerea mărcilor

Aceiași artiști, în aceeași perioadă (1912), inventează moduri noi de a lucra pe hârtie, în maniera denumită PAPIERS COLLÉS sau colaje. În loc să se mulțumească cu fusainul, cu tușul, cu sangvina, cu creionul (sau cu acuarela, guașa, pastelul), ei lipesc pe o hârtie sau, mai rar, prind în ace fragmente decupate dintr-un ziar, dintr-o partitură, carte, afiș sau orice altă tipăritură. În loc de „a picta" un zid, ei o sugerează de acum înainte cu hârtie tapet. Tot astfel, ei nu reprezintă o vioară, o chitară sau o masă, ci o desemnează, metaforic, printr-un placaj. În câmpul creației artistice, aglomerează elemente lipsite de calitate, comune, cotidiene.
Această ruptură este rezultatul unei căutări formale, dar și un răspuns la solicitările societății timpului: autorii ei, Picasso și Braque, iau act de progresul înregistrat de noile materiale și de difuzarea textului și a imaginii în viața cotidiană. Presa se găsește pe toate mesele, afișele pe toți pereții din oraș: cum să nu pătrundă ele în ateliere? Braque va povesti mai târziu: „Ajunsesem să am pasiunea afișelor. Mereu așteptam să vină seara pentru a le dezlipi pe cele care îmi plăceau, și mulți ani am păstrat un Lautrec." În naturile moarte și peisajele tratate în noua manieră, cubismul, ies în evidență titluri și fragmente de ziar, dar și antetul unor firme (Suze, Léon, Kub), cocoțate ca reclamă deasupra clădirilor, și pe care Picasso le pictează, iar



GEORGES BRAQUE, *Vioară și pipă („Cotidianul")*, după 20 decembrie 1913–1914, colaj (fusain, imitație de placaj, tapet, hârtie neagră, ziar lipit pe hârtie și contralipit pe carton), 74 x 106 cm, Paris, Musée National d'Art Moderne.



ROBERT DELAUNAY, *Echipa din Cardiff* (a treia reprezentare), 1913, ulei pe pânză.

Mondrian le desenează de la sosirea lui în Paris. În versiunile succesive pentru ECHIPA DIN CARDIFF, Robert Delaunay introduce afișul unui constructor de aeronave și un altul cu propriul său nume.

Posteritatea colajelor: triumful resturilor

Rupturile tehnice care se înfăptuiesc în atelierele lui Picasso și Braque au consecințe imense.
Acesta este cazul colajului, reluat în anii următori de mișcarea dada și amplificat de suprarealiști. În anii 1920, germanul KURT SCHWITTERS, apropiat spiritului dada, face din colaj procedeul său major, renunțând la pictură și la desen. Operele sale, atât acelea pe hârtie, cât și cele în trei dimensiuni, se nasc în doi timpi. Mai întâi, artistul colectează resturi, bucățele de hârtie, capete de bilete, fragmente de reclamă, nasturi etc. Apoi, asamblează aceste deșeuri, transformându-le în relicvariul unei societăți care este, deja, ceea a producției în serie, de consum și a distrugerilor rapide. La Schwitters, colajul este un mod de a răspunde timpului.
Din punct de vedere formal, procedeul seduce pentru că le permite artiștilor juxtapunerea incongruentă a unor fragmente eterogene. Din 1919, recurg la el Hannah



KURT SCHWITTERS, *Colaj*, 1924, Paris, Musée National d'Art Moderne.



Höch în Elveția, Raoul Hausmann la Berlin, Otto Dix la Dresda și Max Ernst la Köln. În special, ultimul a dus colajul la un nivel de complexitate și de perfecțiune inedit. El a apelat la o cantitate incomensurabilă de imagini tipărite luate din reviste de știință, din cataloage industriale, din manuale de automobilism și electricitate, din fotografii de ziar - scheme mecanice, obiecte complete sau incomplete. Ernst le grefează unele pe celelalte. Cu ajutorul acuarelei, le colorează așa cum vrea. Se folosește și de resursele fotomontajului pentru a obține o imagine aparent coerentă și asemănătoare, deși aceasta s-a născut printr-un artificiu. În toate cazurile, Ernst renunță la șevalet, la șasiu și la pensulă în favoarea cuțitului, lipiciului, uneori al instrumentarului foto și al unei mese peste care să se aplece.

Același Max Ernst utilizează obiecte și mai neașteptate: frunze uscate, scoici, pene și scândurele. Pune toate acestea pe o foaie de hârtie, apoi freacă cu o mină de plumb. Grosimea nervurilor, venele lemnului sau granulozitatea pietrei se imprimă pe hârtie, printr-un „desen automat" pe care Ernst îl denumește „frotaj". Artistul nu este mai puțin inventiv când lucrează pe pânză, unde se folosește de burete, de stropi de culoare, de raclaj pentru a da formă arhitecturilor și monstruoaselor creaturi pietrificate. André Masson, și el suprarealist, răspândește procedeul, preluat de la cubism, al nisipului amestecat în culoare, dar, spre deosebire de Braque, îl aruncă, îl împrăștie și dialoghează cu hazardul.



André Masson, *Lancelot*, 1927, ulei și nisip pe pânză, 46 x 21,5 cm.
Paris, Musée National d'Art Moderne.

Problema meșteșugului: o miză estetică de anvergură

La modul general, perioada interbelică este caracterizată printr-o uimitoare diversitate a practicilor picturale, la un asemenea nivel încât cuvântul „pictură" are o acoperire din ce în ce mai slabă și imprecisă.

Astfel, Piet Mondrian și Kazimir Malevici, pictorii unei abstracții epurate până la exagerare, caută să obțină planuri de culoare uniformă, fără nici o grosime, fără efect de materie și suprafață. Ei aspiră la o artă pură și îndepărtată de realitate, deasupra constrângerilor și surprizelor materiei - aspirație transmisă discipolilor, care fac din ea un imperativ, străduindu-se să elimine din propriile tablouri orice urmă a procesului de fabricație.

Dimpotrivă, Pablo Picasso sau Max Beckmann consideră pânza un câmp al cercetărilor tehnice care se reiau cu fiecare operă. Modificările succesive și amprenta lor, gesturile expresive, depășirile din cadru, maculările, aparentele „imperfecțiuni" relevă procesul creativ. Ar însemna să mintă și să sărăcească opera dacă le-ar face să dispară. Dacă modul lor de a picta evoluează în permanență, aceasta se datorează refuzului noțiunii de manieră și stil, pentru că se abțin să se fixeze într-o idee și să-și limiteze arta la o punere în operă a unui meșteșug bine stăpânit. De aici, uneori,



PAUL KLEE, *Cartier de vile din Florența*, 1926, ulei pe carton, 49,5 x 36,5 cm, Paris, Musée National d'Art Moderne.

aerul de neterminat sau de bruiaj – asumat – pe care îl au creațiile lor. De aici, disprețul pentru „finisaj" care îl va împinge pe Picasso, în ultimele două decenii ale vieții, să facă intenționat urme de murdărie, stropi de culoare, caricaturi exagerat simplificate și să simuleze false stângăcii ale mijloacelor sale de expresie predilecte. Același lucru s-ar putea spune despre opera lui PAUL KLEE, care evoluează având ca principiu diversitatea – diversitatea stilurilor și a materialelor.

Contrar acestor experimente înnoitoare, disprețuindu-le adesea, alți artiști cultivă tradițiile vechilor maeștri, împreună cu arsenalul presupus de acestea ca rețete, lucrul încet și nostalgie. După ce a traversat o perioadă dada, OTTO DIX se convertește, în 1923, la o manieră minuțioasă inspirată direct din primitivii germani, din Cranach, Grünewald și Altdorfer. Blană de câine și păr de femeie, haine îmblănite și uniforme, ceruri și peisaje sub zăpadă sunt rezultatul cultivării unui realism atent la cel mai mic detaliu, care devine insuportabil – așa cum vrea Dix – atunci când este aplicat la nudul consumat al unei vechi prostituate știrbe sau la cadavrul mutilat și pe jumătate putrezit al unui soldat.



OTTO DIX, *Nud cu blană*, 1932, tempera și ulei pe pânză lipită pe lemn, 98,5 x 124,8 cm, Edinburg, Scottish Gallery of Modern Art.

Pentru alți artiști, referințele la trecut devin mai mult decât un mijloc, un scop în sine. Giorgio de Chirico, André Derain, Balthus își revendică poziția de moștenitori ai „marii arte". Pentru ei, problema tehnică devine o miză estetică publică: ca admiratori ai tradiției, ei refuză valoarea picturilor celor care batjocoresc regulile de odinioară. Dimpotrivă, aceștia din urmă își acuză cenzorii de imobilism și conservatorism exagerat. În aceste dezbateri, „meseria" tinde să treacă drept valoare pentru cei care se sprijină pe autoritatea exemplelor vechi pentru a-i reclama pe artiștii contemporani că s-au îndepărtat de învățământul academic.



HANS NAMUTH, *Jackson Pollock în atelierul său*, fotografie din 1950, Paris, Musée National d'Art Moderne.

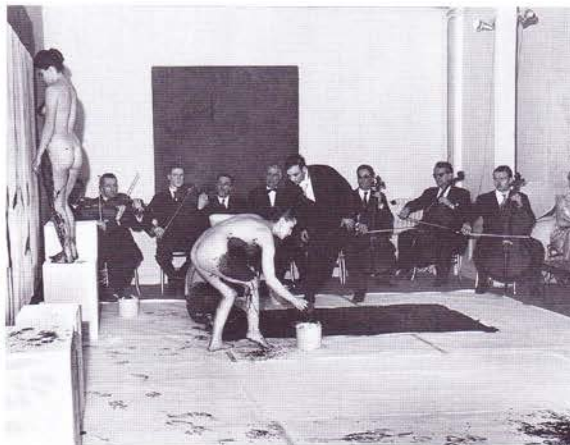
După 1945: tăieturi, stropi și amprente

După 1945, explozia diversităților atinge paroxismul. Desigur, continuă să se manifeste admiratorii picturii în sensul vechi al cuvântului, cu tot ceea ce se subînțelege în domeniul tehnic și al meșteșugului. Dar chiar un Matisse, născut mult înainte de 1900, scapă definiției obișnuite. Trecut de șaptezeci de ani, bolnav, este de multe ori imobilizat la pat și pictează cu cuțitul. Din foi simplu și viu colorate în culori de guașă decupează forme pe care apoi le prinde în ace sau le lipește pe un suport alb care face oficiul de fond. Are și o explicație: „[Această tehnică] îmi trezește literalmente o pasiune de nestăvilit, căci, ducând la reînnoirea mea totală, am găsit, cred, în ea una din țintele principale de aspirație și de fixație plastică a epocii noastre [...]. Sunt convins că niciodată nu am avut atât echilibru ca în vremea când am realizat aceste hârtii decupate. Știu sigur că mai târziu oamenii își vor da seama că ceea ce fac astăzi este în armonie cu viitorul."
După cel de al doilea război mondial, chiar în Statele Unite ale Americii, consecințele inovațiilor schițate de Matisse constituie pentru un artist punctul de plecare pentru a inventa tehnica numită DRIPPING : pe pânza așezată pe jos și în jurul căreia se rotește, JACKSON POLLOCK lasă să se scurgă stropi sau picături de culoare cu ajutorul unor recipiente, bastoane, instrumente improvizate, obținând astfel o rețea de linii intersectate în mod aleatoriu și acoperite de pete. Pentru aceasta, folosește culori „artistice", adică tradiționale, dar și pigmenți metalizați. Mâna nu mai intervine într-o manieră tangibilă, opera se naște din coregrafia corpului care dansează în jurul unei suprafețe. În Franța, la începutul anilor 1960, Yves Klein utilizează la rândul lui o tehnică complet inedită, în seria *Antropometrii* (vezi p. 192), lăsând pe pânză sau pe hârtie amprentele corpului, în prealabil vopsit în culoarea albastră.

Tehnici multiple de a picta: a zgâria, a răzui, a freca, a arde sau a împleti

Contemporan cu Pollock, Dubuffet își ia alte libertăți față de tradiție. Prepară o pastă groasă, o etalează, o incizează, o zgârie și îi dă relief. El prefigurează astfel numeroase





YVES KLEIN, *Acțiune-spectacol pentru o „Antropometrie"*, fotografie din 1960, Paris, Galerie Internationale d'Art Contemporain.

experiențe ulterioare printre care cele ale spaniolului Antoni Tàpies, unul dintre cei mai spectaculoși artiști.

Apariția noilor produse, lipiciuri, grunduri complexe, compuși chimici, invită la experiențe plastice de neconceput până atunci. Polimeri, lianți acrilici, spume: atelierul pictorului seamănă cu un laborator. În cel al lui Tàpies, instrumentele tradiționale sunt mult mai puțin numeroase decât cele care permit să arunce jeturi, să vaporizeze, să topească, să taie cu ferăstrăul și să asambleze etc. Dar și în Franța, în atelierul lui PIERRE SOULAGES de exemplu, pensulele sunt înlocuite cu unelte singulare, fabricate chiar de artist: spatule, raclete, piepteni. Unele nu au nume, precum acelea care se compun dintr-un mâner de lemn și o limbă de cauciuc gros de dimensiuni variabile, de care pictorul se folosește pentru a scoate în relief sau a nivela suprafețele, variind direcția și amplitudinea gestului.

Inventarul procedeelor ar putea fi infinit, într-atât a devenit practica picturală, în a doua jumătate a secolului XX, de diversă și problematică. Nici o metodă nu pretinde să o stăpânească pe de-a-ntregul, dar fiecare artist își dezvoltă propria manieră. În Statele Unite ale Americii, Willem de Kooning strivește formele ștergând culoarea proaspătă cu un jurnal mototolit. Robert Motherwell și Franz Kline, în aceeași țară, Wols și Jean Degottex, în Franța, explorează resursele vizuale și ritmice ale împroșcărilor și pe acelea ale gestului care se proiectează pe pânză. După ce a îndoit-o și a ligaturat-o, un francez de origine maghiară, Simon Hantaï, o scufundă în băi de culoare, într-o operațiune mai degrabă de vopsitorie decât de pictură; după uscare, sforile sunt îndepărtate, iar tonurile apar divizate și repartizate conform pliurilor rămase îndoite.

Această manieră, unde își dau mâna tehnica și hazardul, îi influențează, tot în Franța, la începutul anilor 1970, pe Jean-Pierre Pincemin și pe Louis Cane, doi membri ai grupului Supports/Surfaces. Apropiați de această mișcare, Christian Jaccard și François Rouan urmează alte căi. Primul folosește fitile de artificier și foc pentru a altera culorile și a trasa linii închise datorate flăcării. Al doilea împletește fâșii de hârtie



COLETTE SOULAGE, *Pensule, paletă și culori, uneltele lui Pierre Soulages*, fotografie făcută în atelierul din Sète, 1982, colecție particulară.



sau de pânză și caută în alternanța și suprapunerea motivelor ceea ce se poate obține din repetiția și din întreruperea lor.

CĂLĂTORIILE FOTOGRAFULUI

Oricât de novatoare ar fi aceste experiențe, ele se desăvârșesc pe hârtie și pe pânză cu ajutorul pigmenților așternuți sau aruncați, amestecați uneori cu alte elemente. Instrumentul principal rămâne cel mai adesea mâna. Atelierul poate să semene cu un laborator sau, dimpotrivă, cu un depozit. Opera poate să tindă spre cea mai înaltă complexitate formală sau către cea mai mare și mai pură simplitate voită. Cuvintele „pictură" și „ desen" nu și-au pierdut întreaga pertinență, cu toate că nu mai desemnează, ca odinioară, un ansamblu determinat și circumscris de practici și reguli.

Fotograful, un artist al cărui atelier este lumea

Or, există alte practici în care mâna nu mai intervine decât printr-un intermediar, cum este un declanșator. Este și cazul în care din atelier nu mai rămâne nimic pentru



JACQUES-HENRI LARTIGUE, *Marele Premiu al Automobil Clubului Francez (circuitul Dieppe: automobilul Delage)*, 26 iunie 1912, fotografie, Paris, Association des Amis de Jacques-Henri Lartigue.

că această noțiune nu mai are sens. Ce se înțelege prin „atelier" pentru un fotograf? Locul unde lucrează? Noțiunea nu are valoare decât pentru cei care compun într-un spațiu închis un decor, care instalează lumini, care desfășoară un instrumentar greu, cei cărora le trebuie un „studio", pentru a folosi termenul curent.
Dar fotografia nu se face numai în studio, uneori nemaifiind nevoie de acesta. Pentru JACQUES-HENRI LARTIGUE, pentru Henri Cartier-Bresson (vezi p. 194), pentru Brassaï, pentru André Kertész, ea se practică oriunde, și în aceasta constă unul dintre principalele ei merite. Peste tot: în stradă, de la fereastră, dintr-o mașină, în trecere sau la pândă, până în situațiile cele mai dificile și mai improprii, acolo unde nici un desenator - și cu atât mai puțin un pictor - nu ar fi avut timpul să intervină. Într-adevăr, începând din anii 1910, aparatul devine mai ușor, mai mic, mai maniabil și mai rapid. În timpul primului război mondial, sute de soldați anonimi, dintr-o tabără sau cealaltă, au devenit reporteri pe riscul lor, iar revistele au publicat cele mai bune fotografii, dar și pe cele mai înspăimântătoare (instantaneele unor explozii, cadavre expuse mult timp). Peliculele câștigă în sensibilitate și în finețea





HENRI CARTIER-BRESSON, *Leningrad, sărbătorirea victoriei asupra naziștilor*, fotografie făcută la 9 mai 1973.

rasterului. Ele se folosesc de lumina zilei, de aceea a incendiului sau a lampadarelor. Nu există circumstanțe unde să nu poată opera.

O altă raportare la temporalitate

Ce trebuie să se înțeleagă atunci prin „munca" unui fotograf? Nimic, desigur, asemănător cu munca pictorului în atelier. HENRI CARTIER-BRESSON avansează o noțiune nouă, aceea de „moment decisiv", care implică o temporalitate foarte diferită de cea pe care o presupune actul de a desena sau a picta. „Aparatul fotografic, scrie el în 1977, este pentru mine un carnet de crochiuri, un instrument al intuiției și al spontaneității, stăpânul momentului, care, în termeni vizuali, întreabă și decide în același timp [...]. A fotografia înseamnă ca în același moment și într-o fracțiune de secundă să recunoști un fapt și organizarea riguroasă a formelor percepute vizual care exprimă și semnifică acest fapt." În această estetică a revelației, nu este vorba



ROBERT CAPA, *Indochina, drumul de la Namdinh la Thaibinh*, fotografie făcută în 25 mai 1954.

de reluare, de o a doua șansă... și nu este nevoie de atelier. Este suficient un laborator unde specialiștii dotați cu instrumente trec la developare și copiere. Rearanjarea în cadru, corijarea unei compoziții, obținerea unei copii mai întunecate sau mai luminoase, toate sunt posibile, deși aceste artificii nu pot să modifice imaginea în mod decisiv, când aceasta își extrage intensitatea din „organizarea riguroasă" și din „faptul" de care vorbește Cartier-Bresson. Acești specialiști pot accentua efectul dramatic sau pot crește importanța oricărui detaliu.

O motivație și mai puternică o are astfel fotografia de reportaj care, începând din perioada interbelică, fixează inexorabil pentru reviste de mare tiraj evenimente și oameni contemporani în reprezentări expresive, alegorice, provocatoare, denunțătoare sau chiar greu de suportat. În 1947, la New York, patru fotografi înființează agenția fotografică Magnum: Henri Cartier-Bresson, George Rodger, ROBERT CAPA și David Seymour, numit Chim – ultimii doi sunt inițiatorii reportajului de război. Capa, care a fotografiat în războiul civil din Spania imaginea, devenită legendară, a soldatului republican lovit de un glonț franchist, participă la debarcarea Aliaților în Sicilia și Normandia, la cucerirea Germaniei naziste. Este ucis de o mină în Indochina, în 1954. Chim se află și el în Spania în 1937, apoi în Germania în 1944 și în Israel în timpul războiului de independență. Moare mitraliat în timpul operațiunii franco-britanice de la Canalul de Suez, în 1956. Acești fotografi au ca atelier lumea întreagă și „expun" în reviste ca *Vu, Life* sau *Match.* Lee Miller urmează o divizie americană până la Dachau și Buchenwald și, cu o maximă urgență, trimite angajatorului său, revistei *Vogue*, fotografii din lagăr, însoțite de o telegramă: „Vă implor să credeți că acesta este adevărul."

Fotoreporterul, sau memoria critică a timpului

În asemenea situații, fotografia relevă din istoria militară, politică, ideologică și morală mai mult decât niște considerații de ordin estetic. Același lucru este valabil și pentru aceia care, precum August Sander în Germania înainte de 1933 sau Walker Evans în Statele Unite ale Americii din 1929, înțeleg această practică mai mult ca pe o analiză decât ca pe o descriere și care pretind de la imagine ceva mai mult decât un fragment de povestire și anume explicarea unei situații. Sander încearcă un inventar al societății germane, de la cerșetori la capitaliști, observându-i pe toți cu aceeași neutralitate severă. În timpul marii recesiuni economice, Walker Evans și Dorothea Lange traversează regiunile ruinate de criză și, în decursul întâlnirilor, iau imagini care devin simboluri ale mizeriei. După ce a realizat teribile fotografii din luptele dintre americani și japonezi, în Pacific, EUGENE SMITH face reportaje care conjugă



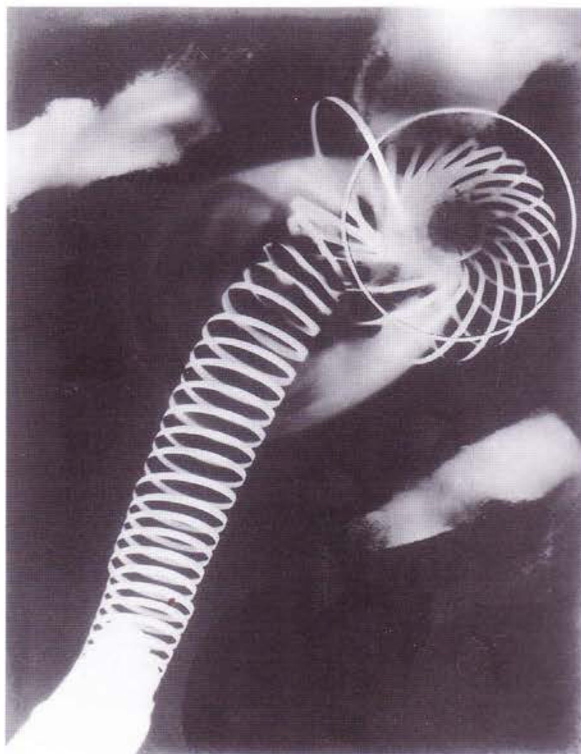
EUGENE WILLIAM SMITH, *Baia lui Tomoko*, fotografie din 1972.



cronica de actualități, sociologia și denunțarea injustiției, opera sa cea mai celebră rămânând *Baia lui Tomoko*, tragică alegorie a poluării cu mercur de la Minamata. Această generație, apărută cu puțin înainte sau în timpul celui de al doilea război mondial își are succesorii săi. În a doua jumătate a secolului XX, acești urmași își riscă viața în Vietnam, în Bengal sau în Biafra. Acolo se duc Don McCullin, Philip Jones Griffith, Jean-Claude Francolon sau Gilles Caron, făcut dispărut în Cambodgia, la scurtă vreme după ce se distinsese ca unul din cronicarii majori ai revoltelor studenților francezi din mai 1968 (lui i se datorează celebra fotografie a lui Daniel Cohn-Bendit în fața unei unități de securitate). Mai târziu este rândul fotografiilor luptelor din Liban (Raymond Depardon), ale revoluției islamice iraniene (Marc Riboud, Gilles Peress), ale conflictului interetnic bosniac (Gérard Rondeau și Gilles Peress). Artistul mereu în mijlocul vâltorii, artistul a cărui mobilitate este unul din factorii esențiali ai creației: această figură este specifică secolului XX, desenatorii-reporteri precum Constantin Guys „acoperind" asediul Sevastopolului pentru *Illustrated London News* și exploratorii-artiști orientaliști și africaniști cărora fotografia le revelează, în cele din urmă și puțin câte puțin, rațiunea existenței.

Metamorfozele realului: „recreările fotografice" și posteritatea lor

Totuși, nu trebuie neglijată o a doua folosință a fotografiei, care are atelierul ca loc de lucru, manopera ca mijloace și ale cărei circuit expozițional și comercializare sunt strict estetice. De la începutul secolului XX, prezentate ca „recreări fotografice", unele experiențe permit modificarea, alterarea și calcularea efectelor. În aceste cazuri, modelele pozează în decoruri pregătite, în posturi dirijate, sub ecleraje premeditate. Negativele pot fi decupate, supuse unor expuneri și alterări variate.
Montajelor unui Ernst li se răspunde astfel, în domeniul fotografiei, cu experiențele celui mai mare practician al domeniului, Man Ray, pe adevăratul său nume Emmanuel Rudnitsky, american stabilit la Paris, figură centrală a vieții artistice și nocturne din oraș în anii 1920–1930. Man Ray dispune obiecte pe hârtie sensibilă, luminează sau lasă umbrele să se aștearnă pe hârtie, obținând astfel naturi moarte fantomatice pe care le denumește *Rayograme*, plecând de la numele său și de la sursa luminoasă folosită. Alteori supraexpune imaginile și albește („solarizare") sau taie și rearanjează pentru a izola



Man Ray, *Rayogramă (Câmpuri delicioase)*, 1922, Paris, Musée National d'Art Moderne.



un element. În Germania, Lucia Moholy și László Moholy-Nagy, originari ea din Cehia, el din Ungaria, care lucrează la Bauhaus din 1923, realizează imagini fără priză directă, pe care le numesc „fotograme": ei consideră fotografiile, cu sau fără aparat fotografic, simple procedee mecanice care nu trebuie să reflecte nici o emoție personală, ci să se ocupe doar de lumină și de formă. Dacă reproductibilitatea fotografiei face din ea, în ochii lor, arta cea mai adaptată erei mecanizării, fotogramele pe care le elaborează constituie, în mod paradoxal, imagini unice, a căror reproducere nu este permisă de nici o matrice.

În aceiași ani 1920, fotografii explorează și alte căi: gros planul, unde obiectivul acționează ca o lupă și dă o vedere inedită asupra motivelor, texturilor și structurilor. Legat de progresul fotografiei științifice, acest procedeu furnizează o „reprezentare obiectivă a realului" care, în spiritul promotorilor, îl eliberează pe spectator de subiectivitatea unei reprezentări individuale. Este unanim apreciat în Germania printre partizanii „noii obiectivități", printre care profesorul Karl Blossfeld, care fotografiază, de foarte aproape, structuri vegetale.

Între artificiu și realitate: întoarcerea la studio?

Că se referă la fotografia „pură" din anii 1920, la „fotografia creativă" din jurul lui 1950 sau la fotografia „plasticiană" din anii 1980, ambiția fotografilor preocupați mai mult de artă decât de reportaj rămâne, de-a lungul secolului, în mod fundamental aceeași: să extragă din mecanica aparatului, din viteza surprinderii, din compoziție sau din copiere efecte vizuale absolut noi.

De spirit dada sau suprarealist, ori mai aproape de abstracția picturală, artiștii care ilustrează această tendință se numesc Imogen Cunningham și Edward Weston în perioada interbelică, iar mai târziu Harry Callahan, Duane Michals, Joel Peter Witkin sau Joan Fontcuberta. Progresele tehnologice de la sfârșitul secolului XX le oferă noi mijloace, în măsura în care virtualitatea autorizează orice metamorfoză. Studioul devine atunci un laborator informatizat unde *paintbox* se transformă în instrument de disjuncții, juxtapuneri și sinteze, la care se adaugă compoziții, deformări, referințe picturale, texte și asamblaje. Astfel, cu Cindy Sherman sau Christian Boltansky, Nan Goldin sau Paul-Armand Gette, Bernard Faucon sau Florence Chevallier, Sophie Calle sau Jochen Gerz, fotografia se impune ca un medium al unei practici artistice mai complexe, care relevă ca factor fundamental instalația. În aceste cazuri – și alte nume ar putea fi evocate – noțiunea de atelier își reia toate drepturile: studioul este locul unde imaginile și obiectele sunt înțelese și modificate într-un proces de creație care ia diversitatea materialelor și tehnicilor ca punct de plecare.



Cindy Sherman, *Fără titlu = 224*, fotografie din 1990.



În spațiu

În secolul XX, arta care se numise până atunci sculptură nu suferă transformări mai puțin profunde decât alte tehnici; și, încă o dată, primele două decenii sunt decisive.

Vicisitudinile bronzului

Către 1900, Auguste Rodin rămâne credincios tehnicilor tradiționale din atelierele sculptorilor Renașterii: modelează lutul, sculptează marmura și, mai ales, execută turnări în bronz, ceea ce înscrie arta sa pe linia unei tradiții prestigioase. După el, sculptura se împarte în diferite curente, din care doar unul rămâne fidel bronzului, în timp ce altele îl exclud sau îl ignoră.

Într-adevăr, până la cel de al doilea război mondial, tradiția *ronde-bosse*-ului se păstrează. În Franța, cel mai ilustru reprezentant al său este Bourdelle, ieșit, în mod firesc, din atelierul lui Rodin. Alegerea *ronde-bosse*-ului merge mână în mână cu persistența unei estetici care își spune de bună voie clasică și își revendică o filiație greco-romană. În afară de Bourdelle, Aristide Maillol ilustrează această tendință: începând din 1905, și în deceniile care urmează, modelează puternice forme feminine care vor să simbolizeze, după circumstanțe, Mediterana sau pe Auguste Blanqui ori chiar unele virtuți morale. În cazul altor artiști cu temperament mai puțin puternic, neoclasicismul se compromite în academism – așa se întâmplă în Franța cu Charles Despiau și Paul Landowski – când nu moare în soluții eroice și colosale, scumpe totalitarismului – precum arta lui Arno Breker și Joseph Thorak în Germania nazistă.



HENRI CARTIER-BRESSON, *Alberto Giacometti lucrând*, fotografie din 1961.

Mai există, totuși, și o altă practică a bronzului. Matisse, sculptor la fel de talentat pe cât se manifestă în pictură, se servește mai întâi de pământ și trece într-o a doua etapă la metal, continuând să decupeze volumele în *Spate* și *Capul Jeannettei* cu o claritate geometrică riguros opusă dinamismului fluid propriu lui Rodin. Și Picasso, la rândul său mare adept al sculpturii, a recurs la turnat din primii săi ani parizieni, după 1904 și chiar în timpul perioadei numite din „Boisgeloup", din anii 1930, când face dintr-un castel normand un atelier unde construiește efigii feminine numai din curbe și sfere. ALBERTO GIACOMETTI, după 1945, în atelierul său parizian din rue Hyppolite-Maindron, din arondismentul XIV, utilizează și el turnatul, iar figurile sale feminine din gips, pe care le accentuează uneori cu culoare, se convertesc în bronzuri filiforme cu suprafețe acuzat accidentate, parcă crăpate sub lovituri. Și pentru execuția portretelor se folosește de bronz: cel al tovarășei sale Annette, al fratelui Diego sau ale prietenilor săi Jean-Paul Sartre și Jean Genet.



Marea întoarcere la lemn

În ciuda acestor realizări, secolul XX marchează sfârșitul supremației bronzului, care dominase aproape fără rival din Renaștere. Lemnul devine noul material predilect al sculptorilor: mai puțin costisitor decât metalul, el pretinde cioplirea directă și nu permite vreun tiraj sau o multiplicare.

Primul artist modern care se servește de lemn este Gauguin, care, după primul său sejur în Oceania, îl folosește pentru a-i reprezenta pe zeii panteonului polinezian, inspirându-se din ceea ce cunoaște din vechea artă din Tahiti, Marchize și Insula Paștelui, la care adaugă înfățișările lui Buddha din Borobudur și pe acelea ale lui Hristos din calvarele bretone. Aceste sculpturi în lemn, mult timp necunoscute, sunt expuse după trei ani de la moartea lui Gauguin în retrospectiva consacrată artistului la Salonul de toamnă din 1906. Ele sunt descoperite în același timp cu colecțiile etnografice din Musée de l'Homme, de la Trocadero, bogate în măști și alte sculpturi în lemn. Ele îi conving pe Picasso, André Derain și chiar pe Matisse să se întoarcă spre acest material.

În lemn de calitate mediocră (din recuperări), în 1907 și 1908, cei trei artiști cioplesc figuri arhaizante, puternic geometrizate. În aceiași ani, lemnul cunoaște o vogă extraordinară și la artiștii expresioniști germani. Influențați de colecțiile etnografice ale muzeelor din Dresda și Berlin, Ludwig Kirchner, în 1911, și alți membri ai grupului Die Brücke degroșează trunchiuri din care fac nuduri rudimentare, ulterior accentuate de policromie.

Dar opera cea mai de seamă – și care se îndepărtează în modul cel mai clar de tradiția sculpturală – este aceea a lui Constantin Brâncuși. Născut în România în 1876, sosit la Paris în 1904, format în învățământul academist și apoi, pentru o foarte scurtă perioadă, în atelierul lui Rodin, Brâncuși are ca materiale predilecte lemnul și piatra. Ferăstraie, securi, dălți, ciocane, sfredele atacă masa pentru a degaja volume simple și simbolice, oul primordial, structura unui cap rezumat la trei sfere, aceea a unei anatomii schematizate prin oblice care se întretaie, silueta epurată ca un fus a unei păsări... În Impasse Ronsin nr. 11, ATELIERUL LUI BRÂNCUȘI, pe care l-a lăsat moștenire, cu tot ce conține, statului francez (Centre Pompidou), este opera sa cea mai completă. Aici lucra, aici a modificat continuu raporturile între sculpturi și soclurile monumentale, proiectate și construite de el însuși. Fotografiile pe care le-a făcut descriu evoluția neîntreruptă a acestei opere de artă totală, care transgresează limitele obișnuite convenite ale sculpturii în spațiu.



CONSTANTIN BRÂNCUȘI, *Atelierul lui Constantin Brâncuși*, fotografie din 1925, Paris, Musée National d'Art Moderne.

Sfârșitul tradiției: Rodin

La trecerea dintre secolul al XIX-lea și cel care îi urmează, Auguste Rodin (1840–1917) exprimă în lut prima sa idee: argila îi permite să „construiască" figurile; cu ea modelează volumele, caracterizează suprafețele, pe care le vrea netede sau frământate, marcate de creste, de incizii expresive.



Auguste Rodin, *Două figuri ale Evei și o femeie ghemuită*, asamblaj în gips, 1905, Paris, Musée Rodin.

De la lut la gips. Jocul combinațiilor

Deseori, forma fixată în pământ este repetată în gips: Rodin o poate apoi integra în grupuri, jucându-se cu ea ca și cum ar fi un element de construcție – noutate excepțională, comparabilă numai cu seriile sau variantele dragi pictorilor. În atelierul său se păstrează astfel o colecție de fragmente, capete, membre, torsuri, pe care le combina între ele. Lungul travaliu – neterminat – pe care, începând din 1880, îl dedică *Porții Infernului*, procedează la astfel de repetiții și adiționări peste o arhitectură generală care sfârșește prin a fi aproape total acoperită de proliferarea scenelor și a figurilor mergând de la basorelief la un cvasi-*ronde-bosse*. Dar elementele fragmentelor păstrate – cele care nu au fost asamblate – au pentru noi o savoare care egalează grandoarea operei terminate.

Turnarea sau reproductibilitatea sculpturii

Când compoziția este stabilită, în mod obișnuit Rodin o transpune în bronz. Recursul la acest material asigură operei perenitatea și mărește coerența vizuală, atunci când aceasta este făcută din elemente de proveniență diversă. Pe de altă parte, turnarea permite multiplicarea exemplarelor. Din punct de vedere economic, această multiplicare este indispensabilă pentru că operațiunea este costisitoare: ea necesită personal (turnătorii), o cantitate importantă de metal valoros și timp. Or, mai mult decât predecesorii lui, Rodin contează pe multiplicare. Fără dubiu, autorul *Burghezilor din Callais*, al lui *Balzac* și al lui *Iris, mesagera zeilor* își șochează în primul rând contemporanii prin puterea expresivă a operelor sale, prin disprețul pentru detalii, prin „indecențe", prin exaltarea nudității și a sexualității – caracteristici care apar și în lucrările pe hârtie, tușuri, acuarele și colaje. Totuși, forța sculpturilor sale îi aduce, de la sfârșitul anilor 1870, o glorie internațională și îi deschid, din Statele Unite ale Americii în Europa Centrală, o piață fără precedent. Efectul de antrenare devine atunci inevitabil. La vila familiei, Brillants, din Meudon, pe care Rodin o cumpără în 1895, și la Hotel Biron (actualul Musée Rodin), pe care îl ocupă din 1908,



AUGUSTE RODIN, *Ducesa de Choiseul*, 1911, marmură, Paris, Musée Rodin.

atelierul său – precum acela al lui Tizian sau Rubens altădată – începe să funcționeze ca o adevărată întreprindere. Un secretar asigură urmărirea administrativă indispensabilă: între 1902 și 1906, acesta este poetul Rainer Maria Rilke. Asistenți bine aleși – mulți dintre ei vor deveni artiști renumiți, precum Antoine Bourdelle – nu urmăresc doar turnarea, ci produc și anumite modele în marmură.

Partea atelierului

Adesea, în cursul acestor ani, maestrul se mulțumește să supervizeze operele. El stabilește pozele, compozițiile, alege asamblajele. El inventează, dar asistenții execută. În 1890, modelează un portret al amantei sale Rose Beuret. Operă intimă, s-ar putea crede; dar dacă mulajul în gips este făcut de el, marmura este cioplită după gips de Bourdelle. Către 1911, un alt bust reprezintă o femeie iubită, ducesa de Choiseul, între 1904 și 1912 în același timp metresa, muza și impresarul lui. Versiunea în marmură nu este totuși decât copia originalului în pământ, copie imperfectă în măsura în care practicianul (anonim, de data aceasta) a eșuat în obținerea cu dalta a buclelor de păr pe care Rodin le indicase în lut. Ducesa pare să aibă în felul acesta o pieptănătură ciudată „romană“, foarte departe de realitatea modelului. Sculptorul – și aceasta nu micșorează cu nimic grandoarea lui inițială – a alunecat în această perioadă de la căutare la producție.

Sculptura de asamblaj, sau triumful resturilor

Este deci evident că transformări la fel de radicale se înregistrează în sculptură ca și în pictură. Legăturile cu arta picturală sunt de altfel atât de strânse, încât o noutate cu consecințe considerabile, ca revoluția acelor colaje sau *papiers collés*, se extinde la sculptură.
Într-adevăr, din 1912, Picasso renunță la modelajul în lut, la cioplitul în lemn sau piatră. În locul lor, asamblează elemente: scânduri, bucăți de lăzi, picioare de scaun etc. Decupate, prinse în cuie, uneori pictate, aceste fragmente sugerează naturi moarte cu instrumente muzicale sau mese de cafea într-o manieră la fel de eliptică și deconcertantă cum fuseseră colajele în pictură. Acestea din urmă prezentau intruziunea realului prin adaosul de afișe, de tapete sau de ziare în câmpul picturii. Asamblajele cubiste manifestă invazia în sculptură a obiectelor industriale fără calitate artistică. O dată cu acestea, atelierele și tehnicile se modifică. Recuperarea deșeurilor de orice origine devine un act prealabil, iar fabricarea operei mobilizează științele cele mai diverse. După ce folosise lemnul, nisipul, țesăturile, PICASSO recurge la tabla decupată la rece și îndoită, înainte de a învăța sudura, împreună cu compatriotul său, Julio González. Începând din anii 1930, sudura îi permite să extindă conceptul de asamblaj al metalelor – din nou este vorba de recuperări. Motoare, biciclete, unelte, jucării: produsele lumii contemporane îi oferă formele. Nu fără ironie, Picasso transformă un arzător de gătit în idol feminin, un ghidon de bicicletă în coarnele unui taur, automobile în miniatură în capete de maimuță. Un du-te-vino fără oprire între industrie și artă, pentru că Picasso nu face nimic pentru a masca natura acestor fragmente și declară, nu fără provocare, în legătură cu CAPUL DE TAUR că acele coarne ar putea redeveni un ghidon, iar botul, șa de bicicletă.



PABLO PICASSO, *Cap de taur*, primăvara lui 1942, original, șa și ghidon de bicicletă (asamblaj piele/metal), Paris, Musée Picasso.

După Picasso, își face apariția o artă în întregime nouă. Catalanul Julio González, imitându-l pe marele său compatriot, răsucește și sudează tije, preschimbându-le în siluete. Pablo Gargallo – tot un spaniol – decupează bronzul și fierul în plăci pe care le asamblează pentru a le da aspect de capete golite și de corpuri etalate. Joan Miró (născut la Barcelona) și Max Ernst profită de invenție, în timp ce americanul Alexander Calder suspendă într-un echilibru precar plăci viu colorate.

După cel de al doilea război mondial: dinamism și monumentalitate

După cel de al doilea război mondial, perfecționările tehnice modifică și mai mult arta sculptorului. Este epoca în care elvețianul Jean Tinguely construiește mașini puse în mișcare ciclic sau prin vibrații, asamblaje împinse de motoare de slabă putere, suficientă totuși pentru a pune capăt domniei imobilității în sculptură. Atelierul său, stabilit la Paris, seamănă mai mult cu un garaj sau cu depozitele unui fierar decât cu locurile unde, la începutul secolului, Rodin și Maillol frământau lutul



în prezența modelului nud. După Tinguely, Richard Baquié, în anii 1980, introduce în operele sale mecanisme de congelatoare sau de ventilatoare – creștere a complexității tehnice. Gigantismul își pune amprenta pe procedeu. Din 1966, americanul Mark di Suvero construiește asamblaje din grinzi metalice țintuite cu nituri și fixate pe socluri grele; pentru a-și realiza proiectul, a fost nevoit să recurgă la macarale și la echipe tehnice. Este și cazul altui american, Richard Serra, care mobilizează știința metalurgiștilor pentru a fasona la presă volumele de oțel proiectate de el. Într-o manieră care nu este paradoxală decât în aparență, se reconstituie în acest fel o întreprindere de sculptură aidoma aceleia pe care o dirija Rodin la începutul secolului XX: o muncă în comun, în care partea tehnică este preponderentă, servește un proiect înainte de toate individual. Altă similitudine: adesea opera ia naștere dintr-o comandă publică, fie că provine de la municipalitate, de la o altă instituție a statului sau de la un mecena. Situația îl pune pe artist într-o poziție uneori delicată, acesta trebuind să convingă un comanditar sau să înfrunte oprobriul public.

Duchamp și *ready-made:* sfârșitul operei de artă?

De la un fragment de obiect la obiectul însuși, de la asamblarea resturilor disparate la folosirea lucrului intact, distanța este mică până la urmă – dacă n-ar fi problema substituirii unui obiect industrial nemodificat într-o operă executată de un artist, adică chiar problema însăși a creației, repusă în discuție. În primul caz, producția industrială „servește" elaborării artistice care acționează prin deturnări și metamorfoze. În al doilea caz – opțiune mult mai radicală – nu mai există nici elaborare, nici metamorfoză, ci o preluare *ad literam*: raportarea activității artistice la circumstanțele materiale este cu totul alta. Fernand Léger rezuma problema printr-o întâmplare când se afla în tovărășia lui Brâncuși și a lui MARCEL DUCHAMP. „Înainte de războiul din 1914, spunea el, am fost să văd Salonul de aviație cu Marcel Duchamp și Brâncuși. Marcel, care era un tip taciturn, având în el ceva care scăpa înțelegerii, se plimba fără să spună un cuvânt printre motoare, elice. Apoi, deodată, i s-a adresat lui Brâncuși: «S-a terminat cu pictura. Cine poate să facă mai bine decât elicea asta? Spune: tu poți să faci?»"

La douăzeci și șase de ani, în 1913, Duchamp inventează READY-MADE, obiectul de artă „gata făcut" – numele datează din 1915: o roată de bicicletă atașată de un taburet. În mod simbolic, industria învinge creația independentă și gratuită – o creație pe care Duchamp o tratează în derâdere și o parodiază. În 1917, propune juriului unui Salon din New York o lucrare intitulată *Fântână* și semnată „R. Mutt": era vorba despre un pisoar cumpărat dintr-o marchitănie, iar Richard Mutt nu este decât un pseudonim. Portmantou, lopată de curățat zăpada, cușcă de șoareci, flacon de parfum, husă de mașină de scris: Duchamp se folosește de lucruri obișnuite, cărora nu le aduce nici o modificare și pe care le prezintă ca tot atâtea „pseudoopere", ridicole într-un timp când, așa cum îi spusese Duchamp lui Léger, „pictura s-a terminat" – și, trebuie adăugat, sculptura de asemenea



MARCEL DUCHAMP, *Roată de bicicletă, Neuilly (Ready-made)*, 1951 (prima versiune în 1913), roată de bicicletă fixată printr-o furcă de taburet, Paris, Musée National d'Art Moderne.

fiindcă *ready-made*, ca idee și ca practică, reduce la zero orice doctrină estetică și orice virtuozitate a execuției.
Cum ar putea fi în acest caz atelierul și viața de artist a lui Duchamp? La începutul anilor 1920, renunță la orice activitate a ochiului și a mâinii și anunță că abandonează calitatea de artist pentru a deveni jucător de șah profesionist - ceea ce este într-adevăr un timp, cu destul succes. În mod simbolic, lasă să crape *Marea sticlă* (forme mecanice pictate pe o placă de sticlă) care avea la vremea respectivă rolul de *opera ultima*. Titlul original, *Mireasa dezbrăcată de celibatarii săi*, lasă să se înțeleagă că pictura, privată de prestigiu și presupusele sale taine, nu îi mai poate încânta pe „celibatarii" care refuză consumația, intrarea în jocul dorinței, al satisfacției și al creației artistice sau al procreației.

Neoduchampienii sau instalațiile de obiecte

În ciuda conivențelor care îl leagă pe Duchamp de dadaiști și de suprarealiști, Francis Picabia este unul dintre rarii artiști care îl urmează, din perioada interbelică, pe calea distrugerii și a ironiei antiestetice. Dimpotrivă, în anii 1950 și 1960, triumful societăților industriale de consum suscită revolte pe care Duchamp le aprobă și le „patronează" de la distanță. *Ready-made*, brut sau confecționat, proliferează. În Statele Unite ale Americii, Robert Rauschenberg și Jasper Johns îl introduc în tablouri-obiecte-relicvarii. În Franța, în grupul noilor realiști, Tinguely, Arman și Martial Raysse iau în stăpânire, din 1959, vitrinele marilor magazine, articole de plajă, haine *prêt-à-porter* și cutii de conserve. Arman le îngrămădește în cofraje de plexiglas, colecții derizorii de proteze dentare, circuite integrate sau măști de calorifer. În 1962, Raysse concepe pentru o expoziție la Stedelijk Museum din Amsterdam *Raysse Beach*: nisip, piscină gonflabilă, baloane, flotoare și, pe pereți, fotografii mărite de manechine pozând pentru costume de baie.
Sculpturi? Evident, nu. Ambianțe mai curând, instalații unde *ready-made* se dovedește instrumentul cel mai imediat și mai eficace al unui realism al cotidianului care se poate reorienta spre propriul denunț. Mai târziu, Raysse recurge la neoane colorate, simbolizând firme, și la cinema, ca mod de distracție a cotidianului. *Psiho-obiectele* contemporane ale lui Jean-Pierre Raynaud reunesc ținte, flexibile, signaletică rutieră și industrială, topoare și găleți de pompier: un vocabular al fricii și al igienei pe care artistul îl descoperă în oraș și de care se folosește - destul de puțin - pentru a adânci tragicul care emană din aceste obiecte simple și anonime. Andy Warhol nu face altceva când pune stăpânire pe conservele Brillo Box, Campbell Soup, pe chipul lui Marilyn Monroe sau pe simbolul dolarului: multiplicarea lor, care saturează privirea și spațiul, este imaginea unei lumi care nu cunoaște decât legile economiei și nu are alte ambiții decât cele comerciale. Masele sunt atotstăpânitoare din punct



Atelierul lui Gustave Moreau, fotografie din 1897, Paris, Musée Moreau.



Video, sau bruiajul categoriilor



Bill Viola, *Cerul și Pământul,* 1992, instalație video.



Martial Raysse, fotogramă din filmul *Jesus Cola,* 1966, clișee de la Beatrice Heyligers.

La începutul anilor 1960, atunci când televiziunea exercită asupra societății un magnetism din ce în ce mai puternic, apare un nou mijloc de expresie, în totală ruptură cu sistemul clasic al artei.

1963–2004: posibilități imense

Coreeanul Nam June Paik expune, în 1963, *Treisprezece televizoare* la Galeria Parnas din Wüppertal. Branșate la treisprezece generatoare de frecvență, posturile exhibă pulsații și linii. Paik poate afirma: „Am inventat televiziunea abstractă." Doi ani mai târziu, prima cameră video portativă (Portapack de la Sony) permite filmarea și vizionarea în direct a imaginilor: video devine un instrument de captare și de manipulare a cotidianului. Între artele plastice și cea de a șaptea artă, videaștii încep să-și caute locul. Unii rămân fideli bruiajului de imagini, considerându-și practica o critică a televiziunii populare. Alții au o altă ambiție: astfel americanul Bill Viola (*The Sleepers,* 1992) sau francezul Ange Leccia fac din video un instrument de experimentare a formelor și de explorare a afectelor sau, mai curând, ca Raymond Depardon (*Reporteri,* 1981; *Prizoniera deșertului,* 1989, *Delicte flagrante,* 1994), văd în el un mijloc de reflecție asupra memoriei personale asociate celei a locurilor (Pascal Convert, *Villa Itxasgoïty*).

Un nou mod de expunere

Oricare ar fi scopul operelor video, succesul pe care îl înregistrează necesită noi modalități de expunere. Este sfârșitul galeriilor sau al sălilor de muzeu scăldate în lumină: acum locul trebuie scufundat în penumbră pentru a instala televizoare sau ecrane uriașe pe care să defileze imaginile, totul distribuit, uneori, după logica „instalațiilor" complete. Raportarea la operă a spectatorului este și ea modificată. Nu mai există plăcerea de a înțelege – sau măcar de a avea impresia că înțelege – opera într-un moment dat, ci este supus derulării unui film, care impune o temporalitate: durata aleasă de teleast.

Artiști din ce în ce mai numeroși

În scurtă vreme, video încetează de a mai fi problema unor specialiști. El atrage artiști care desfășoară o activitate de pictori sau de sculptori. Astfel, Warhol filmează *Somnul,* în 1964, *Imperiul,* în 1964, apoi *Chelsea Girls,* în 1967 – acest ultim film este proiectat într-o sută de săli în Statele Unite ale Americii. Din 1967, Martial Raysse încrustează într-unul dintre tablourile sale un proiector video. El realizează și filme – primul, *Jesus Cola,* datează din 1966. Pascal Convert sculptează după fotografii care au circulat în presă și, în același timp, documentează prin video tot această actualitate sau trecutul apropiat.
Fotografii se folosesc și ei cu plăcere de video: este cazul lui Raymond Depardon sau al lui William Klein, care alternează narațiunea ironică (*Cine ești tu, Polly Magoo?,* 1996) cu documentarul (*Cassius cel Mare,* 1964; *Francezul,* 1982).

Artistul polivalent

Meseria unui artist, în secolul XX, se definește nu printr-o activitate caracteristică, ci printr-o propensiune – și o capacitate – de a folosi toate practicile, împreună sau separat. Aceasta înseamnă a spune că toate categoriile obișnuite cad în desuetudine: pretenția de a distinge un artist-pictor de un artist-sculptor și, la fel, pe pictor sau pe sculptor de fotograf, de teleast, de cineast devine riscantă și, fără îndoială, zadarnică.



de vedere al producției și din punct de vedere al consumului - acesta este mesajul pus în evidență de instalații.

FORMAȚIA: FALIMENTUL SISTEMELOR TRADIȚIONALE

Picturi care sunt colaje, instalații care nu mai sunt sculpturi, fotografii, video, film: în această revoluție fără întoarcere, învățătura tehnicilor și transmiterea tradițiilor amenințate de anacronism nu sunt cruțate. Școlile de Belle-Arte și Academiile, așa cum secolul al XIX-lea le-a constituit și răspândit în orașele importante, sunt din ce în ce mai puțin locuri de formare, ci, dimpotrivă, motive de ruptură.

Tinerimea împotriva Academiilor: exemplul Franței

În Franța anului 1900, ca și în secolul precedent, învățământul presupune frecventarea școlilor de Belle-Arte, dintre care cea din Paris, quai Malaquais, rămâne principala. Școala are ca scop transmiterea procedeelor și exemplelor. Ca și odinioară, pregătește cei mai talentați elevi pentru a concura la Premiul Romei, în vederea unui sejur la Academia Franceză din Cetatea Eternă.

La începutul secolului XX, acest mod de recrutare prin concurs, pe un subiect impus, rămâne neschimbat, deși exista deja îndoiala că un sejur roman poate ajuta la dezvoltarea tinerilor artiști în condițiile în care Cetatea Eternă își pierduse esențialul atracției sale. La Belle-Arte din Paris, unde studenții lucrează în „ateliere" dirijate de un „patron", un singur profesor se distinge prin liberalism: Gustave Moreau (vezi p. 204), cel care sprijină primii ani ai lui Henri Matisse și Georges Rouault. Alți tineri, ca Fernand Léger, nu rămân decât pentru scurtă vreme la foarte academiștii Jean Léon Gérôme sau Gabriel Ferrier. Tot astfel, obținând o bursă, Raoul Dufy „urcă" din sudul natal la Paris, în 1900, se înscrie în atelierul lui Bonnat, dar îl părăsește curând pentru a se întoarce către impresionismul și postimpresionismul a căror revelație o are în expoziții și la Salonul Independenților. Alt fov, André Derain, frecventează, în 1899, nu Școala de Belle-Arte, ci Académie Carrière: principalul beneficiu pe care îl extrage de aici este întâlnirea cu Maurice de Vlaminck, fost ciclist de curse, muzician și ziarist simpatizant al anarhismului, înainte de a descoperi pictura, inițial ca autodidact. Cât despre Georges Braque, formația sa tehnică vine pe filiera familiei, de la tatăl și bunicul său, pictori decoratori.

Aceste rezerve nu înseamnă că tinerii artiști ignoră sau îi disprețuiesc pe vechii maeștri. Matisse și Derain pictează numeroase copii în sălile Luvrului și desenează în sălile egiptene ale muzeului. Incompatibilitatea este alta: ea îi opune pe susținătorii unei instrucții academice tinerilor care o găsesc din ce în ce mai detestabilă.

Die Brücke și Der Blaue Reiter: departe de drumurile bătătorite

În Germania, situația este aceeași, dacă se iau ca exemplu cei care înființează la Dresda, în iunie 1905, gruparea Die Brücke. Kirchner sosește în acest oraș ca să studieze arhitectura și nu pictura, dar ulterior se stabilește la München pentru a urma Belle-Arte până în iarna 1903–1904. Karl Schmidt-Rottluff făcea studii tehnice când i-a întâlnit pe Kirchner și pe Erich Heckel. Și acesta studia în Dresda arhitectura, dar, la capătul a șase luni, părăsește Techinsche Hochschule. Emil Nolde, adept efemer al grupării Die Brücke, are un itinerar și mai puțin convențional. El învață sculptura în lemn într-o fabrică de mobilă, apoi predă tehnicile decorative în Elveția, înainte de a renunța la acest post pentru a se consacra picturii. Cum trecuse de treizeci de ani, Academia de Belle-Arte din München refuză să-l admită, așa că se formează în continuare singur, vizitând asiduu muzeele, mergând la Paris ca să petreacă lungi ore de studiu în fața operelor din Luvru. Numai Max Pechstein, care

Un învățământ altfel decât celelalte: Bauhaus și Black Mountain College

În 1919, în Germania, Walter Gropius pune bazele unei școli de artă și arhitectură chemată să devină principalul centru al designului în anii 1920.

Weimar, Dessau, Berlin

La Weimar (1919–1925), apoi la Dessau (1925–1932) și, în fine, la Berlin (1933), Bauhaus se impune ca un contramodel, opunând învățământului convențional supraviețuitor o formație bazată pe revoluțiile recente, pe abstracție, pe triumful geometriei și al aplicațiilor ei în arhitectură, în design și artele decorative. Este suficientă enumerarea unora dintre cei care predau aici – Vassily Kandinsky, Paul Klee, Lyonel Feininger, Oskar Schlemmer, László Moholy-Nagy – pentru a avea o idee despre valoarea și caracterul hotărât modern al formației.

Operă a lui Walter Gropius, clădirea Bauhaus-ului din Dessau se bazează pe principiile unei arhitecturi rectilinii, de tip industrial, unde predomină sticla și metalul. Ea este manifestul întreprinderii pe care Bauhaus-ul vrea să o ducă la succes: descoperirea unui nou mod de transmitere a cunoștințelor artistice, după concepții estetice și ele noi, influențate de neoplasticismul lui Mondrian și constructivismul lui Malevici. Pentru prima dată avangardele europene tind să se federalizeze și să propună un alt fel de învățământ. Călău al „artei degenerate", nazismul nu se dezminte: total împotriva Bauhaus-ului, îl gonește din Dessau, apoi, în aprilie 1933, asediază localul din Berlin (o uzină dezafectată) și închide școala.

Aventura continuă în America

Dar aventura nu ia sfârșit. După ce Bauhaus a fost închis, mai mulți artiști-profesori și foști studenți sunt obligați să emigreze. Dacă Kandinsky alege să se exileze în Franța, unde moare în 1944, majoritatea acestora, printre care arhitectul Mies van der Rohe, își găsesc refugiul în Statele Unite ale Americii. Acolo, la Harvard, în Chicago, ei perpetuează moștenirea culturală a Bauhaus-ului. O continuă mai ales în școala experimentală numită Black Mountain College din Carolina de Sud, înființată în 1933 și unde Josef Albers, fost student și profesor la Bauhaus, conduce înainte de 1949 departamentul de arte.

Până în 1956, anul închiderii școlii, curentele moderne americane se regăsesc în acest loc unde se predă și unde se schimbă idei în timpul ședințelor de lucru în comun. Câțiva dintre artiștii americani importanți se alătură experimentului. Robert Motherwell, figură a expresionismului abstract, predă în 1945. În 1949, se stabilește aici Robert Rauschenberg – care nu ajunsese încă unul dintre inventatorii pop art-ului american. Îi întâlnește aici pe Cy Twombly, Merce Cunningham și John Cage, care organizează, în 1952, primul *happening* din istoria secolului XX.



Profesorii din Bauhaus, în 1928, ai lui **Oskar Schlemmer** așezați în fața operelor lui Klee: de la stânga spre dreapta: Feininger, Kandinsky, Schlemmer, Mucchi și Klee.



Oskar Schlemmer, *Scară din Bauhaus*, 1932, New York, Museum of Modern Art.

se alătură grupului în 1906, duce la bun sfârșit o formație artistică școlară tradițională, obținând la Academia din Dresda premiul statului saxon.
Tot în Germania, educația fondatorilor grupului Der Blaue Reiter (1911) este la fel de singulară. În Rusia, din 1884 în 1886, Aleksandr von Jawlensky este ofițer, dar părăsește armata și se stabilește la München. Kandinsky studiază științele economice și dreptul, pe care îl predă la Universitatea din Moscova, dar, în 1896, refuză catedra, consacrându-se picturii. Studiază un an la Academia din München, suficient pentru a se revolta împotriva principiilor apărate de aceasta și a înființa gruparea Phalanx pentru a susține și expune artă modernă în opoziție cu gustul dominant. Cât despre Klee, chiar dacă petrece și el un an la Academia din München, devine ulterior violonist în orchestra din Berna înainte de a se ralia mișcării înființate de Kandinsky.

Abandon: perioada interbelică și postbelică

În deceniile următoare, între sistemele tradiționale de învățământ artistic și mișcările novatoare prăpastia se adâncește și mai mult. Exemplele sunt nenumărate. Iată cazul lui Jean Hélion. În 1920, are șaisprezece ani și studiază chimia la Lille. Găsește de lucru la un arhitect din Paris și își petrece orele libere la Luvru. Începe să picteze peisaje urbane și portrete. Formația sa se împlinește în galerii, în afara oricărui sistem de învățământ, cu atât mai mult cu cât este curând atras de abstracțiunea geometrică, despre care, în Franța interbelică, nici o școală de artă nu voia să audă. Mai târziu, Pierre Soulages are o experiență analogă. În 1937, sosește la Paris și trece cu succes examenul de admitere la Belle-Arte. Peste ani va mărturisi: „Marea mea surpriză și imensa decepție au fost să văd ceea ce se făcea la școală. Am știut că acest învățământ nu îmi va aduce nimic, nu era ceea ce căutam, așa că m-am întors în provincie, la mine."
După cel de al doilea război mondial, această dezertare din sistemul școlar tradițional se repetă indiferent de țară. Nu trebuie decât să se examineze generația care, în Statele Unite ale Americii și în Europa, reprezintă pop art-ul și noul realism. Ședерea lui Johns la Hunter College, unde se înscrie în 1952, durează două zile. Formația lui Andy Warhol are loc din 1945 în 1949 la Pittsburgh, unde învață tehnicile publicității. Dintre noii realiști francezi, Raymond Hains se formează ca ucenic fotograf, Arman studiază arheologia la École du Louvre, Daniel Spoerri este dansator la Berna, apoi regizor și coregraf în Darmstadt. Raysse urmează la repezeală cursurile Universității din Nisa. Printre autodidacți se numără Niki de Saint-Phalle. Yves Klein frecventează Școala națională de marină comercială înainte de a deveni pianist în orchestra de jazz a lui Claude Luter și director tehnic la Federația spaniolă de judo. Unică excepție pariziană, César urmează, la începutul anilor 1940, cursurile Școlii de Belle-Arte din Marsilia, apoi pe ale celei din Paris.
În materie de formație artistică o singură țară face excepție: Marea Britanie. Numele sonore ale picturii britanice au frecventat Royal College of Arts: astfel David Hockney (care primește o medalie de aur în 1962), Ronald B. Kitaj, Allen Jones, Peter Philips sau Patrick Caulfield. Peter Blake a studiat și el acolo din 1953 până în 1956, ani în care a executat primele sale opere „pop". Mai trebuie observat că un deceniu mai înainte, formația lui Francis Bacon, ca și aceea a lui Donald Sutherland, se împlinea pe alte căi, individuale și exterioare oricărei instituții.

Experiențe exterioare: „Academiile libere" franceze

Deficiența fostului sistem școlar se recunoaște și după un alt indiciu: de mai multe ori în cursul secolului, artiștii se reunesc pentru a fonda un nou tip de învățământ, care funcționează după alte principii.
Din ultima treime a secolului al XIX-lea, în Franța, apar „Academiile libere", ateliere private unde tinerii artiști lucrează în voie și își supun creațiile unor avize, altele decât cele oficiale: este cazul Academiei Julian sau al Academiei Ranson, aceasta din urmă purtând numele unui fost elev al lui Gauguin, Paul Ranson. Devine astfel posibilă formarea în afara circuitului academic, dar nu ca autodidact. Experiența



lui Roger de La Fresnaye este un exemplu. În 1903, se înscrie la Academia Julian, unde îi întâlnește pe Dunoyer de Segonzac și pe Luc-Albert Moreau. În 1904, este admis la Belle-Arte, în clasa lui Lefebvre. După doi ani de întrerupere, în 1905 și în 1906, din cauza serviciului militar și a bolii, revine, petrece tot anul 1907 și părăsește școala, în 1908, pentru Academia Ranson, unde corecturile erau făcute atunci de doi foști nabiști, Maurice Denis și Paul Sérusier. Puțin mai târziu, în 1910, se inițiază în sculptură în atelierul Academiei Grande-Chaumière, sub conducerea lui Maillol. Aceste Academii de Belle-Arte fac oficiul de substitut până în perioada interbelică. La Academia Julian, în 1904 și 1905, lucrează Marcel Duchamp și fratele său Raymond Duchamp-Villon. În 1918, Jean Dubuffet rămâne aici șase luni. Principalul merit al acestor instituții este absența constrângerilor și a directivelor. Cei care se înscriu nu sunt obligați la nici o evaluare, la nici un concurs și scapă de obsesia Premiului Romei. Găsesc în Academie modele, cu ce să deseneze și să picteze, nimic altceva. Mai târziu, în anii care au urmat, pictorii francezi găsesc în aceste instituții o sursă de inspirație. Astfel Matisse și, ulterior, Léger fondează propria lor academie. Primul își întrerupe rapid experiența, în vreme ce al doilea o prelungește, făcând din atelierul său un centru unde, cu începere din 1924, se încrucișează elevi veniți din țările scandinave, dar și din Statele Unite ale Americii. Acolo, Léger se străduiește ca, plecând de la propriile sale lucrări, să dezvolte un învățământ în care arta monumentală să devină accesibilă tuturor.

Semne exterioare: artistul în afara convențiilor

Format în afara școlilor de Belle-Arte, autodidact sau rebel, artistul, în secolul XX, se plasează deci în afara tradițiilor și convențiilor care dominaseră până atunci educația. Firesc, inventează și un mod de viață care semnifică sau proclamă, provocând, refuzul normelor autoritare. De la începutul secolului XX, mediile artistice neglijează cu afectare, în materie de locuință și de haine, cutumele rafinate.

Noul cartier al artiștilor la Paris: Montmartre

Atelierul artistului – și, practic, locuința sa, pentru că rareori are posibilitatea de a le disocia – se află de acum înainte adesea în zone periferice, departe de cartierele rezidențiale, acolo unde chiriile sunt mai mici.
La Paris, de exemplu, coloniile de artiști se strâng în sectoare speciale. Până la sfârșitul secolului al XIX-lea, pictorii, oricare ar fi fost estetica de la care se reclamau, preferau cartierele recent construite ca Nouvelle Athènes, Saint-Lazare sau moderatul Monceau. La sfârșitul secolului al XIX-lea și la începutul următorului, Degas locuiește în rue Blanche, în rue Victor-Massé și, în cele din urmă, în boulevard de Clichy; Gustave Moreau are propriul hotel în rue de la Rochefoucauld; numai Renoir adoptă deja Montmartre, stabilindu-se, în 1890, la „Château de Brouillards" deși își avea atelierul în rue Hélène, lângă avenue de Clichy. Până să aleagă Normandia și, ulterior, Cannet, Bonnard și Vuillard, care



GELETT BURGESS, *Picasso la Bateau-Lavoir*, fotografie din 1908.



locuiește în boulevard Malesherbes și în rue de Vintimille, rămân în continuare credincioși zonei impresioniste.

Părăsind imobilele bogate, tinerii fovi și cubiștii adoptă cealaltă parte a bulevardului Clichy, devenit frontieră între două zone și două generații. Această preferință are rațiuni financiare. Pe pantele din Butte, la sfârșitul secolului al XIX-lea, se construiesc imobile cu ateliere pe locul unor foste manufacturi sau antrepozite, alungate către cele mai apropiate suburbii. Locurile de închiriat nu sunt scumpe: vila Les Fusains din rue Tourlaque nr. 22, unde se stabilește Derain, în 1906, sau BATEAU-LAVOIR – o construcție din lemn și sticlă lipită în flancul colinei – unde se învecinează Picasso și Van Dongen. Arondismentul XVIII este atunci unul popular, unde se păstrează memoria Comunei; este și arondismentul băieților răi, al prostituatelor, al localurilor de café-concert, al Circului Médrano și al primelor vizionări de cinema. Ca urmare, cubismul rămâne fidel, în ceea ce are esențial, cartierului Montmartre. În toamna lui 1909, Picasso se mută din rue Frochot, închiriind un atelier în Bateau-Lavoir în ultimele luni ale anului 1911, dar instalându-se cu noua sa amantă, Eva, în boulevard Raspail. Juan Gris locuiește la Bateau-Lavoir, în atelierul care fusese anterior al lui Van Dongen. Braque lucrează în rue d'Orsel, din 1904 în 1910, apoi în rue Caulaincourt, unde Jacques Villon are un atelier din 1907. Gino Severini sosește la Paris în 1906, se instalează în Impasse de Guelma, lângă Place Pigalle; un alt atelier este închiriat în aceeași clădire de Dufy, iar la etajul de deasupra, Braque ocupă alte două. Negustorul de tablouri Daniel Henry Kahnweiler a descris perioada dintre 1907 și 1914: „Picasso și Braque, desigur, se aflau încă în Montmartre. Braque stătea în fața a ceea se numea Teatrul Montmartre [...]. Lucrau; la ora 5 se întâlneau și coborau la mine, în rue Vignon, și stăteam de vorbă [...]. Gris locuia și el la Bateau-Lavoir. Ocupa al doilea atelier pe stânga, cum intrai. Ambele sale ferestre dădeau spre stradă și puteam să-l văd la lucru când mergeam la Picasso."



Fernand Léger la fereastra atelierului său, rue Notre-Dame-des-Champs, 86, fotografie de după 1913.

Rive gauche: cartierul Montparnasse

Acest fenomen de concentrare a atelierelor se repetă simetric pe *rive gauche*, departe de Sena, la periferia arondismentului XV. În 1909, LÉGER se instalează în La Ruche, pasajul Danzig, aproape de abatoarele Vaugirard, într-un fost pavilion al Expoziției Universale din 1900, transformat în imobil de locuințe. Aici mai stau Soutine, Chagall și Modigliani. În 1912, Léger domiciliază în avenue du Maine și, în 1913, în rue Notre-Dame-des-Champs, la numărul 86. Anul următor, sugerând o geografie estetică, Apollinaire afirmă în *Paris-Journal* că „figura lui Fernand Léger este deja populară în cartierul Montparnasse unde își are atelierul. El aparține rasei uriașilor normanzi, blond, puțin greoi, fin și prudent. Este unul dintre cubiștii cei mai interesanți pentru că, în loc să-i imite pe Picasso, Braque și Derain, a urmat alături de ei un drum trasat de el însuși." Două tendințe ale cubismului par a se înfrunta: *rive droite* și *rive gauche*, Montmartre și Montparnasse.

GEOGRAFIA PARIZIANĂ A SUPRAREALISMULUI

La Paris, unde, în anii 1920, se află cei mai mulți dintre cei care constituie gruparea, suprarealiștii se repartizează în trei zone: una la nord, rue Fontaine, în apropiere de Montmartre, celelalte două la sud, dincolo de Montparnasse, rue du Château și rue Blomet (arondismentele XIV și XV).

Locuințele

Pe rue Fontaine, 52, cu ferestrele dând spre boulevard de Clichy, André Breton se instalează cu soția sa Simone, în ianuarie 1922, într-un atelier pe care îl va păstra până la sfârșitul vieții. El anunță în revista *Littérature*: „Locuiesc de două luni în Place Blanche. Iarna este mai blândă și, pe terasa cafenelei închinate comerțului cu stupefiante, femeile își fac apariții scurte și încântătoare [...]. Nu îmi amintesc să fi trăit altundeva."

Departe de acest loc, pe *rive gauche*, la numărul 54 de pe rue du Château, în spatele vechii Gări Montparnasse, Marcel Duhamel închiriază, în 1924, un pavilion, în compania poetului Jacques Prévert și a pictorului Yves Tanguy (cu care se împrietenise în 1920, în timpul serviciului militar). Întâlnirile și vizitele se înmulțesc.

Al treilea loc de schimburi culturale, tot pe *rive gauche*, în cartierul Vaugirard, este rue Blomet la numărul 45, unde se găsesc, încă din 1922, atelierele lui Miró și Masson. Scriitori și artiști îi frecventează, uneori chiar zilnic: Georges Limbour, Michel Leiris, Antonin Artaud, Roland Tual, Jean Dubuffet. Aceste locuri – unde se citește, se discută, se fac jocuri de cuvinte, se bea, se fumează, în special puțin opiu – au în comun apartenența la un Paris desuet, departe de orice modernizare, acela pe care l-a fotografiat Eugène Atget la sfârșitul veacului al XIX-lea și începutul secolului XX, cel evocat de Aragon în *Țăranul din Paris*.

Cafenelele

Întâlnirile din ateliere nu împiedică hoinărelile nocturne și șederile prelungite, veritabile ședințe de lucru în jurul meselor din colțurile retrase ale bistrourilor mai mult sau mai puțin învecinate. Fac parte din aceste localuri „Bal negru în Antile", în apropiere de rue Blomet; un bistrou în fața pavilionului din rue du Château; „Izvorul", boulevard Saint-Michel, din epoca dadaistă; „Certa", un „bar basc" situat în pasajul Opera, nr. 11; „Greierașul", în același pasaj; „Cyrano", în boulevard de Clichy, nr. 82, cu începere din 1922, acea „cafenea închinată comerțului de stupefiante (cocaină)" de care amintește Breton; Cafeneaua „Radio", după 1929, la intersecția dintre boulevard de Rochechouart și rue Coustou.

Semn al timpului, tot în 1913, pictorul evreu, originar din Polonia, Moise Kissling se instalează nu departe de Montparnasse, în rue Joseph Bara numărul 3. Pe această stradă mai locuiau deja André Salmon, Jules Pascin, negustorul Léopold Sborowsky și, ocazional, Modigliani.

Exemplul New Yorkului: *lofts* și triumful lor

Alt exemplu: New York. O geografie precisă divizează cartierul Manhattan în zone foarte distincte. Comerțul de artă veche, anticariatele și colecționarii săi locuiesc în *uptown*, aproape de Metropolitan Museum și de Central Park, într-o arie care este de asemenea cea a industriei de lux. Avangardiștii locuiesc cu chirie și lucrează departe de aici, în cartierul Soho și în Tribeca, la sud de pseudoinsulă, dar la o distanță respectabilă, totuși, de Wall Street. În depozite transformate în ateliere cu mult timp înainte de a se generaliza (în anii 1960 și 1970) moda *lofts*, generația expresionismului abstract descoperă spații goale pe care le amenajează mai întâi în mod sumar, apoi din ce în ce mai complet pe măsură ce notorietatea și vânzările cresc. Willem de Kooning, Barnett Newman, Mark Rothko, apoi Johns și Rauschenberg se stabilesc aici, înainte ca galeriile să facă același lucru după exemplul lui Leo Castelli de pe West Broadway. Se naște astfel un cartier de artiști, care există și astăzi, judecând după concentrarea de ateliere și săli de expoziție. Dar cel puțin la origine, succesul cartierului Soho – similar aceluia pe care îl cunoaște Montmartre o jumătate de secol mai devreme – se explică prin depărtarea de centru și prin chiriile mici. A trăi aici înseamnă a te delimita și a trezi la viață o mitică viață de boem. La New York ca și la Paris, totuși, această situație nu reprezintă decât o etapă. De îndată ce are posibilitatea, artistul devenit celebru se mută în alte spații, mai vaste.





Picasso în atelierul său din Vallauris.

În Franța, Matisse se stabilește la Nisa. Picasso cumpără castelul din Boisgeloup, în Normandia, înainte de a prefera Coasta de Azur, Vallauris, Cannes, Mougins, apoi un alt castel, cel din Vauvenargues. Willem de Kooning concepe și construiește o vastă vilă-atelier în Long Island. Jasper Johns are pretenții asupra unei insule din Caraibe. Nimic nu mai seamănă cu atelierele mizere de la începuturi.

Panoplia vestimentară: haina artistului de avangardă

Nici costumul artistului nu este mai puțin revelator ca locul și regula de a-și alege locuința. Până la începutul secolului, pictorul și sculptorul, odată ajunși la o oarecare notorietate, se îmbracă după canoanele burgheziei. Oricât de revoluționari ar fi în ateliere, nu la fel se arată impresioniștii pe stradă. Degas poartă pălărie și baston. Manet are eleganța unui dandy, la fel ca Bonnard, câțiva ani mai târziu. Gauguin se poartă mai liber, dar alegerea hainelor este dictată de rațiuni economice sau practice, în timpurile când locuiește în Bretagne sau în Oceania.
Dimpotrivă, fovii și cubiștii se îmbracă fie ca lucrătorii parizieni (în albastru și cu șapcă), fie în stil american (cămașă colorată, pantofi robuști), modalitate, în ochii lor, de a se deosebi de costumul burghez și de simbolistul *chic* care pretindea o eleganță scrobită, dar și de a afișa un anarhism mai cu seamă verbal decât ideologic. Scriind despre Salonul de toamnă din 1907, Apollinaire face o descriere a lui Vlaminck: „Îmbrăcat într-un costum de cauciuc" și purtând cravate „construite din lemn și vernisate în culori crude". „Albastre cu buline galbene", precizează Kahnweiler, după opinia căruia Derain și Vlaminck se îmbrăcau „în magazine cu nume englezești, pe care ei le pronunțau ca în franceză. Furnizorul lor era High Life Taylor." La hainele de mai sus adăugau „pantofi galbeni cu tălpi groase și tot ceea ce, la vremea aceea, credeau că este american". În plus, Kahnweiler revelează în curând un detaliu: „Nimeni nu purta așa ceva în momentul acela. Atunci era moda pantofilor foarte ascuțiți [...]." În anii următori, diferența vestimentară face parte din panoplia avangardistă. Futuriștii italieni pozează pentru fotografi împodobiți cu veste multicolore, iar, din 1913, Sonia Delaunay convertește simultaneismul în eleganță modernă. În 1922, pe boulevard Malesherbes nr. 19, ea deschide un *boutique* cu rochii, mantouri, eșarfe și țesături „simultane". În 1923, realizează primele sale piese în mătăsuri lyoneze, iar anul următor își publică creațiile – costume masculine și feminine, de oraș, pentru scenă, de interior – pentru care execută serii de studii. Aceste haine sunt purtate de cei care îi pozează lui Robert Delaunay, fie că se numesc Tristan Tzara sau doamna Heim.
De atunci artistul se recunoaște adesea după simplitatea costumului, după aerul de neglijență care sugerează disprețul pentru codul eleganței burgheze. În 1945, Henri Cartier-Bresson descoperă un Bonnard slăbit, îmbrăcat într-o haină prea largă și tocită. PICASSO, ale cărui fotografii dovedesc atenția specială cu care își aranja pozele și înfățișarea, se arată bucuros cu torsul și picioarele goale sau îmbrăcat simplu, cu o cămașă și un pantalon de mătase. În fața portretiștilor lui, Brassaï, Clouzot, Verdet până la sfârșitul vieții, Picasso se deghizează și se livrează sub fațete diferite, ca pentru a readuce mereu aminte că gravitatea burgheză nu este punctul lui forte. Picabia, Ernst și Van Dongen îi urmează exemplul, acesta din urmă pictându-și autoportrete dezbrăcat sau în travesti. Noii realiști nu sunt mai prejos când, în 1962,

EXTRAVAGANTE GĂTELI ALE CAPULUI: ROLUL FEMEILOR

Cele mai remarcabile dintre extravaganțele vestimentare sunt în general invenții feminine, modalități de a se afirma ca egerie, femeie liberă, care ignoră bârfele. Mai mult decât în sensul de eleganță cu care acest cuvânt trezește amintirea unui Poiret, a unui Doucet sau a domnișoarei Coco Chanel, aceste extravaganțe vorbesc despre o provocare: indecență, poză de „femeie fatală", exhibiționism care nu poate să nu provoace ofuscarea și care trece drept semn al apartenenței la „genul artist".

Dadaiștii și suprarealiștii înmulțesc aceste demonstrații: Man Ray o fotografiază pe Nancy Cunard, norocoasa amantă a lui Aragon, cu privirea sălbatică și cu brațele încărcate de numeroase brățări; pe Lee Miller, fotografă și iubită, o convinge să-i pozeze goală.

La fel, artista suprarealistă Meret Oppenheim (1913–1985), creatoare de obiecte ciudate și provocatoare – de exemplu un *Serviciu pentru un mic dejun din blană* (ceașcă, farfurioară și lingură) – de care s-a îndrăgostit Max Ernst, pozează dezbrăcată, cu mâinile pătate de sus până jos cu tuș negru, în fața unei prese pentru imprimat acvaforte, deasupra unei celebre fotografii a lui Man Ray. Mai târziu, ea realizează autoportrete unde se reprezintă când ca pe o ființă androgină, când ca pe o preoteasă-șaman, cu semne colorate pe obraz, evocând tatuaje și simboluri ritualice. Vernisajele și serbările sunt și ele ocazii pentru manifestarea originalității și impudicității calculate. Într-un roman de Aragon, *Aurelian*, descrierea vernisajului lui Zamora, alter ego al lui Picabia, enumeră ținutele extravagante, o „femeie foarte Montparnasse, purtând un turban turcoaz de mătase, o sutană de călugăr și un cățeluș indescriptibil, galben, între brațele sale sfrijite", și Mrs. Goodman, tovarășa lui Zamora, „albastru șters, foarte decoltată, un fund care face toate paralele".



MERET OPPENHEIM, *Portret cu tatuaje*, fotografie colorată, 1980.

Yves Klein toarnă nudurile lui Arman și Raysse, iar americanii, ca Pollock și De Kooning, se prezintă în salopete de muncitor ori pe jumătate dezbrăcat cum o face cel de-al doilea; cât despre Bacon, acesta se lasă filmat beat, înconjurat de prieteni cu aer de vagabonzi.

Și mai șocant este exemplul lui Duchamp care, în întreprinderea sa de distrugere a miturilor artistice, nu neglijează aparențele. El se prezintă deghizat în femeie (Rrose Selavy), cu părul tăiat într-o stranie tunsoare. Uneori fumează și pare să se joace de-a *mafiosi*, alteori se lasă fotografiat de Man Ray în rolul unui Adam nud sau jucând șah cu o adversară în ținuta Evei, de a cărei indecență pare să nu-și dea seama.

VIAȚĂ DE ARTIST: MORAVURI OBLIGATORIU DESCĂTUȘATE

Indiferent de mijloacele folosite sau de deceniul în care a trăit, artistul secolului XX nu a încetat să se delimiteze de majoritatea semenilor. Exigența acestei distanțări este cu atât mai puternică cu cât capacitatea de răspândire a modei, lansarea standardizării *prêt-à-porter*, serialitatea se instaurează în societatea de consum și accentuează uniformitatea înfățișărilor.



Picasso și muzele

În materie de moravuri și de moralitate se petrec lucruri similare. Și în această privință, Picasso apare ca emblemă a libertății. Nu se poate spune că libertatea se naște o dată cu secolul XX: s-a văzut că Renașterea lui Rafael și Michelangelo nu poate trece drept epoca artiștilor caști, la fel ca și timpul lui Gauguin sau Rodin. Dar până la secolul XX cutuma pretindea ca legăturile și infidelitățile să rămână în umbră, dacă nu secrete, și numai Gauguin îndrăznise să se declare adversarul căsătoriei, instituție, în ochii săi, ipocrită – curaj care a avut consecințe neplăcute pricinuite de autoritățile religioase și civile din Tahiti și Insulele Marchize.
Picasso nu-și ia aceste precauții. Ar fi zadarnice, în măsura în care arta sa trebuie să-i înfățișeze autobiografia și în care metamorfozele corpului care se succed în pictură, perioadă după perioadă, sunt legate de trupurile femeilor care îi trec prin atelier. Corpul tinerei Marie-Thérèse Walter se pretează la stilizarea prin curbe și sfere, în timp ce acela al Dorei Maar cere o tratare cu linii frânte și unghiuri ascuțite. „Stilul Françoise" nu s-ar putea confunda cu „stilul Jacqueline". Cronica ziarelor enumără deci numele, câtuși de puțin ascunse, ale celor care împart viața cu Picasso: Fernande Olivier, Eva Gouel, Olga Kokhlova (prima soție), Marie-Thérèse Walter, Dora Maar, Françoise Gilot și Jacqueline Roque (a doua soție). Din aceste legături se nasc mai mulți copii: Paulo, fiul Olgăi, Maya, fiica iubirii cu Marie-Thérèse, Claude și Paloma, din relația cu Françoise.
Din anii 1930, și într-o măsură din ce în ce mai mare după cel de al doilea război mondial, presa se face ecoul acestor evenimente. Fotografii și cineaștii, până la James Ivory, se ocupă de subiectul în cauză, cu riscul de a nu reține de la artist decât o carieră de Don Juan, irezistibilă după unii, condamnabilă după alții. Nu ar fi decât anecdotă, dacă în această abordare nu s-ar găsi împletite două probleme: aceea a libertății artistice și aceea a libertății morale. Picasso refuză să le separe, și aceasta face din el modelul ideal al artistului care se emancipează, care trece peste bariere și care provoacă.

Perioada interbelică: revendicarea libertății

Făcând apologia amorului nebun, Breton și mulți suprarealiști nu aleg alt exemplu decât pe cel al lui Picasso. Dar tonul dinaintea primului război mondial (1914–1918) se schimbă în perioada interbelică. Primii avangardiști europeni respectă în chestiunile de fond, în aparență cel puțin, codurile burgheze. Nici Matisse, nici Braque, nici Mondrian și nici Klee nu sunt subiect de scandal. Dacă viețile private ale lui Kandinsky și Jawlensky sunt mai agitate, ei nu fac caz de aceasta și nu formulează nici o revendicare de ordin moral. Convenientele apasă atât de greu, încât lui Kirchner i se reproșează că și-a dezbrăcat modelele de ambele sexe și le-a pus să îi pozeze împreună, în atelierul său din Berlin. Mai grav încă este cazul lui Egon Schiele, pentru scurtă vreme închis în 1912, în Austria, sub acuzația de „pervertire a minorilor, viol și imoralitate", pentru că desenele și acuarelele sale îi ofuscau pe compatrioți. Deși primele două acuzații nu au fost susținute de nici o



MAN RAY, *Kiki de Montparnasse*, fotografie din 1921.



probă, Schiele a fost condamnat, iar în timpul procesului judecătorul a dat foc, public, uneia dintre lucrări, în vreme ce peste o sută sunt confiscate și nu îi vor mai fi niciodată restituite artistului.

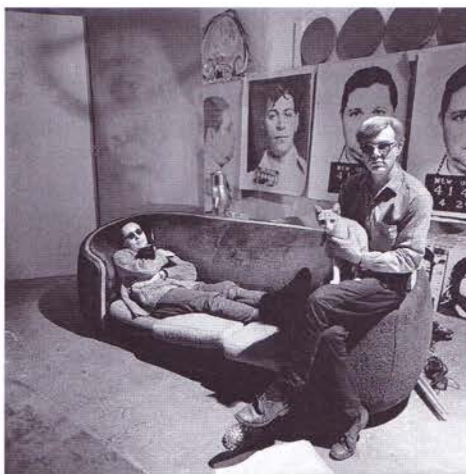
Forța convențiilor se măsoară după violența unor asemenea represalii. Ea cântărește foarte greu la începutul anilor 1900, cel puțin în Franța. Atât de greu, încât Matisse, în 1913, își asigură admiratorii, declarând ziaristei americane Clara MacChesney: „Oh! Spuneți-le americanilor că sunt un om normal: că sunt un tată și un soț devotat. Că am trei nepoți, că merg la teatru, fac călărie, că am o casă confortabilă, o grădină frumoasă pe care o ador, că am flori etc., exact ca toată lumea."



KEES VAN DONGEN, *Șalul spaniol*, sau *Tabloul* sau *Femeie cu porumbei* sau *Cerșetorul dragostei*, 1913, ulei pe pânză, 195,5 x 130,5 cm, Paris, Musée National d'Art Moderne.

Câțiva ani mai târziu, o asemenea declarație ar fi suscitat ironia dadaiștilor și a suprarealiștilor. Aragon afișează legătura sa cu Nancy Cunard, Man Ray face prea puțin secret din amorurile sale cu KIKI DE MONTPARNASSE și cu Lee Miller, chiar dacă acestea sunt modelele lui. Max Ernst și Paul Eluard trăiesc cu Gala, soția celui din urmă înainte de a deveni nevasta lui Dali; acest menaj în trei împarte vila din Eaubonne, proprietatea poetului pe care pictorul o decorează cu picturi murale.

La sfârșitul anilor 1920, Picabia trăiește alternativ cu Germaine Everling la Castelul Mai, în Mougins, și cu Olga Mohler, pe un vapor în Portul Cannes. KEES VAN DONGEN sau André Derain întrețin cronica mondenă prin aventurile lor cu modele. Nu mai există nici o interdicție, nimic care să opună rezistență - dovadă, operele erotice ale lui Picasso și Masson și ilustrațiile pe care acesta din urmă le gravează pentru *Istoria ochiului* de Georges Bataille. În acest timp, fotografia artistică face o explorare a corpurilor din ce în ce mai insistentă, iar Brassaï realizează mai multe serii de fotografii în acele locuri fierbinți ale vieții pariziene care sunt bordelurile. Concomitent, Germania Republicii de la Weimar renunță la rigorismul epocii lui Wilhelm al II-lea. Max Beckmann în balurile mascate, Otto Dix în cabarete și bordeluri reunesc elementele unei picturi de moravuri contemporane: prostituție, stupefiante, dezmăț de toate felurile. În povestirile sale din *Europa galantă*, Paul Morand descrie aceste delicii otrăvite, iar Isherwood

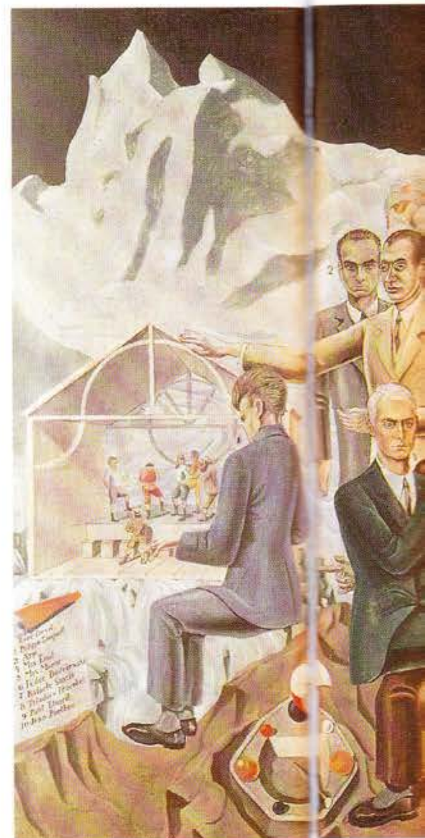


BRUCE DAVIDSON, *Andy Warhol și Robert Indiana în atelierul lui Warhol*, fotografie din 1964.

pictează cartierele tulburi din Berlin, acelea unde locuiește, în 1927, adolescentul Francis Bacon.
Fără îndoială, al doilea război mondial înseamnă sfârșitul acestei epoci licențioase, dar exigența pentru libertatea totală a moravurilor se menține intactă în mijlocul vieții artistice. Francis Bacon nu-și disimulează deloc homosexualitatea, pictează perechi de bărbați înlănțuiți și portretele amanților săi. Hockney își declară „diferența" încă de la începutul anilor 1960 în tablouri crude și explicite. În ciuda reputației de puritanism a Statelor Unite ale Americii, din 1963, The Factory, complexul de patru ateliere al lui WARHOL din Manhattan, *rendez-vous* pentru *jet society* și refugiu permisiv al marginalilor și drogaților de toate speciile, nu poate nici ea să treacă drept citadela pudibonderiei.

COSMOPOLITISME

Adrese aiurite, îmbrăcăminte altfel, moravuri libere: aceste singularități au cu atât mai mult sens cu cât ele afirmă coerența a ceea ce trebuie numit, în lipsă de altceva, „mediul artistic". Este un mediu diferit, dar diferențele sale nu sunt suficiente pentru a-l defini. Ba mai mult, ele sunt atât de insuficiente, încât aceste distincții exterioare, din momentul în care devin cunoscute de un număr mai mare de indivizi, sunt imitate, pastișate sau parodiate. Astfel cartiere întregi trec drept „ale artiștilor" și această etichetă, abuziv generalizată, devine pretextul unor operațiuni imobiliare, fie că acest lucru se petrece în Montparnasse sau în Soho. Astfel istoria modelor cunoaște versiuni succesive ale „genului artist", interpretări comerciale derivate din extravaganțe care nu aveau ca scop lansarea unei mode. Evoluția generală a moravurilor în țările occidentale cauționează, cu întârziere, câteva dintre îndrăznelile afișate individual și supuse mai întâi dezaprobării publice (homosexualitatea, indiferența cu privire la instituția căsătoriei).
În societățile în care rețelele mediatice difuzează mituri și legende există riscul ca numeroase exemple ale expansiunii și influenței artiștilor să fie simplificate sau inventate. Totuși, spectacolul vieții artistice nu este cu siguranță decât un spectacol, o formă sărăcită, un spectru. El expune și popularizează comportamente fără a se interesa de cauza lor, fără a se opri asupra motivelor care pot face ca, într-un anume loc, într-o anumită epocă, extragerea din mase să devină imperioasă. El izolează „vedetele" (Picasso, Matisse), apoi „starurile" (Andy Warhol, Jean-Michel Basquiat) în afara oricărui context. El fetișizează extravaganțele fără a spune cum, nici de ce acestea operează ca semne ale recunoașterii, nici despre ce recunoaștere și despre ce societăți pe jumătate prohibite este vorba. Or, nu este deloc excesiv să afirmăm că artiștii, în secolul XX, nu mai puțin ca înainte, constituie o asemenea societate, închegată.



Înainte de 1914: un internaționalism convins

El se bazează pe conivențe schimbătoare, pe acorduri și dezacorduri variabile – și pe convingerea, de durată și nemodificată, că societatea artiștilor nu poate fi decât minoritară și amenințată. A fost întărit de asemenea prin solidaritățile care, când trebuie, transcend opozițiile de ordin estetic și generațiile. Acestea depășesc chiar frontierele și naționalitățile: fapt cu deosebire remarcabil în secolul conflictelor naționaliste, al războaielor mondiale, al Holocaustului și al „purificărilor etnice". Lumea artistică este cosmopolită, indiferentă la pașaport, ostilă controlului.
Înainte de 1914, atunci când propagandele, în Imperiul German ca și în Franța sau în Imperiul țarist, îi denunță pe dușmanii „ereditari" de cealaltă parte a Rinului sau dincolo de Vistula, viața artistică ignoră



aceste vorbe găunoase. Apollinaire publică în revista berlineză *Der Sturm*, organ al avangardei expresioniste. Robert Delaunay și Franz Marc corespondează. Kandinsky expune la Paris, apoi în Bavaria, după ce se stabilește la Murnau și München, în tovărășia compatriotului său Jawlensky, dar și a lui Marc, Macke și Klee, fără deosebire de origine. La Paris, spaniolii Picasso, Juan Gris, Pablo Gargallo, Paco Durio se alătură lui Van Dongen, Mondrian, provenind din Țările de Jos, lui Frantisek Kupka, sosit din Bohemia prin Viena, lui Gino Severini, italian ca și Modigliani, românului Brâncuși, evreilor ruși Marc Chagall și Jacques Lipchitz. Propaganda naționalistă germană, care îi consideră pe toți „kubiști", instrumente ale unei campanii de pervertire a spiritelor ațâțate din Germania, îi atacă zadarnic, și este meritul unui poet francez de origine poloneză, Guillaume Apollinaire, de a le fi luat apărarea împreună cu elvețianul Blaise Cendrars și cu francezii Salmon și Raynal. Chiar dacă operele și doctrinele lor nu au nimic în comun, ei împărtășesc certitudinea că sunt cu toții egali, la granița societății burgheze.

În această perioadă, una dintre cele mai cosmopolite ale secolului XX, operele călătoresc tot atât de mult ca și autorii lor. La Berlin, la Köln, la Stuttgart, expoziții de artă franceză contemporană sunt organizate până în lunile care preced declarația de război, expoziții ale căror consecințe se măsoară în tablourile cubiste ale lui Kirchner și Marc. În 1914, Klee pictează *Omagiu lui Picasso*. La Paris, futuriștii italieni realizează prima lor expoziție de grup la Galeria Bernheim-Jeune. La Moscova și Sankt Petersburg, artiștii se asociază pentru a aduce în Rusia pânze cubiste, în așa fel încât Malevici sau Natalia Goncearova pot să urmeze evoluția lui Picasso sau Léger. Cât despre Matisse, acesta execută tablouri comandate de colecționarul moscovit Serghei Șușkin. Chiar Statele Unite ale Americii participă la această circulație internațională: în 1913, Armory Show strânge lucrări pentru o expoziție a avangardiștilor



MAX ERNST, *Întâlnirea prietenilor*, 1922, ulei pe pânză, 130 x 195 cm, Köln, Museum Ludwig.

europeni, iar, cu *Nud coborând o scară,* Duchamp obține un succes imens, dar provoacă și scandal, care determină notorietatea sa originală peste Atlantic.

Dificultățile perioadei interbelice

Primul război mondial a distrus această lume. El a interzis schimburile, a impus antagonisme ireductibile, a mobilizat artiștii într-o luptă în care dușmanul ar fi putut să fie un fost prieten. Apollinaire se bate de o parte a frontului, Franz Marc de cealaltă – moare aproape de Verdun în 1916, după Auguste Macke, căzut în toamna lui 1914 în Champagne.

Perioada interbelică vede internaționalismul reapărând și reluându-și, în parte, drepturile. În parte, pentru că nu mai există miză în URSS, care se ține departe de lumea capitalistă, și nu mai există țară europeană care să nu fi fost umbrită de regimul autoritar naționalist, fascist, mussolinian sau franchist, pentru a nu spune nimic despre naționalismul socialist. În Franța, internaționalismul se menține în dadaism și suprarealism. Prima mișcare are ca personaj major un poet de origine română, Tristan Tzara, și pe germanii Hugo Ball și Richard Huelsenbeck, pe pictorul de ascendență latino-americană Picabia și, cu ei, pe Breton, Aragon, Philippe Soupault. Aceștia organizează, în 1921, expoziția de colaje ale unui german, deci ale unui „dușman", MAX ERNST, care trăia atunci la Köln având ca prieten pe franco-germanul Arp, al cărui prenume, Hans sau Jean, nu are importanță.

Începând din 1924, suprarealismul este avangarda internațională exemplară: în afară de francezi (poeți, dar și pictori ca Masson, Tanguy și Ernst), îi atrage pe catalanul Miró și pe elvețianul Alberto Giacometti. Un timp, mișcarea se reclamă de la Giorgio de Chirico, italian căruia Apollinaire îi sprijinise pictura încă din 1914. Dar ea întreține relații și cu grupurile cehe și belgiene, acesta din urmă fiind dominat de opera lui René Magritte.

În 1933, accederea la putere a lui Hitler determină o ruptură catastrofală: solidaritatea de dinainte de război devine defensivă, determinată de necesitatea imperioasă de a-i proteja pe cei persecutați de nazism, pe „degenerați", pe „apatrizii" evrei. Artiștii de la Bauhaus părăsesc cel de al III-lea Reich pentru Franța sau Statele Unite ale Americii. Arta germană de avangardă este distrusă și în locul ei nu rămâne decât o artă oficială, bazată pe academism și propagandă ideologică. Expresioniștii trebuie să aleagă între plecarea forțată, exilul interior... sau sinucidere. Ernst Ludwig Kirchner alege această ultimă opțiune și își pune capăt zilelor în 1938. Max Pechstein, la rândul său, își vede trei sute douăzeci și șase dintre opere (uleiuri, desene, gravuri) scoase din muzeele germane. Erich Heckel are aceeași soartă, iar Karl Schmidt-Rottluff este denunțat și expus condamnării generale, sub o ploaie de insulte și sloganuri, în expoziția „Arta degenerată", organizată de naziști la München, în 1937. Tuturor le este interzis să mai lucreze și să-și expună operele. Emil Nolde, în ciuda simpatiei sale inițiale pentru național-socialism, este în scurtă vreme condamnat la rândul său și nu mai poate executa, decât pe ascuns, lucrări pe hârtie, de format mic, pe care le numește *Tablouri nepictate.* Otto Dix nu mai are voie să predea și nici să participe la expoziții. Mai multe dintre lucrările lui, printre care *Tranșeea,* din 1923, sunt distruse, iar el este nevoit să se retragă în proximitatea Lacului Constance. După 1933, Max Beckmann trăiește la Paris și pe coasta mediteraneană, înainte de a emigra la Amsterdam, unde rămâne în clandestinitate până în 1945.

În timpul celui de al doilea război mondial, dacă în diferite țări ale Europei unii artiști au față de ocupant o atitudine compromițătoare, alții, numeroși, fug; în afara oricărei considerații estetice personale – altfel spus, fără intervenția nici unei solidarități de școală – ei primesc adesea ajutorul celor care, alegând să rămână fără a se compromite în colaboraționism, încearcă să le fie de folos proscrișilor.

După război: un nou internaționalism

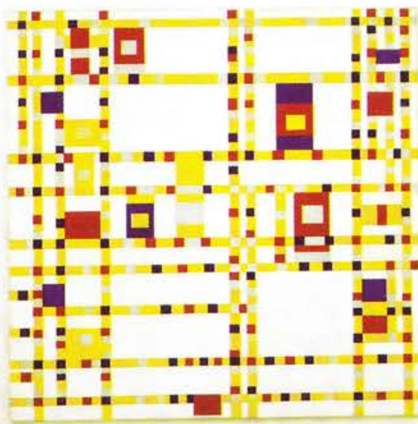
După 1945, clivajele naționaliste reîncep să se șteargă: mediul artistic redevine cosmopolit, la fel ca înainte de 1914. Grupul Cobra, deși înființat la Paris în 1948, își



ARTIȘTII ÎN FAȚA NAZISMULUI



Expoziția „Artă degenerată" la Berlin,
fotografie din februarie 1938.



PIET MONDRIAN, *Broadway Boogie Woogie,* 1942–1943, ulei pe pânză, 127 x 127 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.

În Europa: rezistență, neutralitate, colaboraționism

În Europa celui de al doilea război mondial se disting trei conduite. Unii artiști, angajați de partea comunistă, refuză orice compromis. Astfel, în Franța, Ernest Pignon și André Fougeron intră în mișcarea de Rezistență, în *maquis*. Germanul Hans Hartung, stabilit la Paris în 1935, după ce fugise din calea nazismului, se angajează în Legiunea Străină, în 1939, apoi, demobilizat, refuză – fiind încarcerat mai multe luni în Spania, în lagărul de la Miranda del Ebro – o viză pentru Statele Unite ale Americii. Ajuns în Africa de Nord, reintră în Legiune și este rănit în luptele de la Belfort, din noiembrie 1945, amputându-i-se un picior. Alții (Bonnard, Matisse, Braque), fără a se angaja în lupta militară propriu-zisă, nu pactizează nici cu ocupantul, dar nici cu guvernul de la Vichy, ajutându-i pe cei căutați. Picasso dă banii cu ajutorul cărora Hartung trece Munții Pirinei. Îl ajută pe românul Victor Brauner, ascuns în Alpi împreună cu soția, iar prin atelierul său din rue des Grands-Augustins trec cei din Rezistență, de exemplu scriitorul Claude Simon. În sfârșit, există și artiști care se compromit colaborând: ei fac, în 1941 „o călătorie în Germania" organizată de propaganda nazistă. Printre ei, pictorii André Derain, Maurice de Vlaminck, André Dunoyer de Segonzac și Kees van Dongen; sculptorii Paul Belmondo, Charles Despiau și Paul Landowsky. După eliberarea Franței, deși mediul artistic nu face obiectul nici unei epurări riguroase, amintirea acestui antagonism persistă.

Opțiunea exilului: New York, noul focar artistic

Mulți artiști, pierzând orice nădejde în Europa, aleg exilul peste Atlantic, reîntâlnindu-se la New York. Primii sosiți, în anii '20, sunt emigranții politici: armeanul Arshile Gorky, fugit în 1920 din fața masacrării compatrioților săi de către turci, și evreul Mark Rothko, care a părăsit, în 1913, la zece ani, Rusia antisemită a pogromurilor. Alți au vrut să scape de mizerie – este cazul olandezului Willem de Kooning.

După valul din 1933, care a urmat instaurării nazismului în Germania, primii ani ai celui de al doilea război mondial fac din coasta de est a Statelor Unite ale Americii locul de convergență a numeroși artiști. Unii emigrează în 1940: de exemplu, Piet Mondrian, plecat la Londra în 1938 și pe care îl alungă primele bombardamente asupra capitalei engleze. Alții, puțin mai târziu, sosesc din Franța, ca Jean Hélion. Evadat dintr-un lagăr de prizonieri din Pomerania, ajunge în februarie 1942 la Paris și, grație ajutorului unei prietene din anturajul lui Marcel Duchamp, americanca Mary Reynolds, care îl pune în legătură cu membrii serviciilor de informații britanice, trece în zona liberă, traversează Pirineii și Spania, apoi Portugalia și se îmbarcă către New York. Sunt alții care pleacă din Marsilia, unde grupul suprarealist, parțial reconstituit, locuiește în Vila Bel-Air. Cu sprijinul Comitetului american de ajutorare a intelectualilor, la mai mult de cincizeci de ani, Max Ernst, eliberat din lagărul în care fusese închis de autoritățile franceze din cauza naționalității sale germane, cu toată atitudinea lui evident antinazistă, emigrează în aceste condiții în Statele Unite ale Americii, așa cum fac și André Breton, Marcel Duchamp, Man Ray, Fernand Léger și André Masson.

De la prezența simultană a acestor artiști, care aparțin unor generații și mișcări diferite și a căror influență se combină, ia naștere, începând din 1944, o mișcare (în jurul lui Gorky și De Kooning, al lui Pollock și Motherwell, al lui Rothko și Newman) care va fi numită „expresionismul abstract", produs al unei sinteze greu de probat, rezultatul atâtor exiluri și al atâtor întâlniri.

trage numele de la trei capitale (COpenhaga, BRuxelles și Amsterdam) pentru că ia ființă din asocierea dintre trei pictori olandezi (Karel Appel, Constant și Corneille), un danez (Asger Jorn) și un poet belgian (Christian Dotremont). Ulterior, la Cobra aderă scandinavi, olandezi, belgieni, dar și francezul Jean-Michel Atlan.
Simultan, ceea ce în Franța se numește „abstracția gestuală" sau „abstracția lirică" sau și - într-o manieră contestabilă - „Școala de la Paris" îi recunoaște ca maeștri, în afară de francezul Pierre Soulages, pe germanul Hans Hartung și pe pictorul de origine elvețiană Gérard Schneider, amândoi locuitori ai capitalei franceze. Acești artiști înnoadă legături cu omologii lor din New York în așa fel încât în anii '50 viața artei contemporane este în mod evident internațională de la un mal la celălalt al Atlanticului. Situația rămâne neschimbată până la sfârșitul secolului XX, cu atât mai mult cu cât diversificarea mijloacelor de comunicare, rapiditatea și ușurința călătoriilor, libera circulație a operelor și a ideilor creează un spațiu comun occidental, limitat la est de frontiera cu zona sovietică, până la dispariția acesteia după 1989 și căderea Zidului Berlinului. Acest spațiu este permeabil la penetrații venite din Japonia - un exemplu îl constituie, în anii 1950, grupul tinerilor artiști japonezi reuniți sub apelativul „Gutai", „încarnare", sau din Coreea (instalațiile artistului Nam June Paik).
Pentru ca acest spațiu să fie comun nu înseamnă că nu au fost agitate antagonisme, că nu s-au parcurs tensiuni, că s-au ignorat rivalități și opoziții; dar dezbaterea este internațională prin definiție. Confruntările au loc la Veneția la sfârșitul secolului al XIX-lea sau la Sao Paolo, după al doilea război mondial, cu ocazia expozițiilor (bienale internaționale) care se desfășoară în aceste orașe; ele se țin la Cassel o dată cu apariția manifestărilor Documenta - prima în 1955 - la „târgurile de artă contemporană" de la Madrid, Paris și Chicago sau la Londra, din 2003.
Un alt prilej de confruntări îl constituie expozițiile care se desfășoară la New York sau Amsterdam, Berlin sau Londra. Din anii 1950, își fac apariția, din inițiativa susținută îndeosebi de Museum of Modern Art din New York, adevărate manifestări itinerante care, din capitală în capitală, deplasează opere și relevă mișcări și idei. La începutul deceniului următor, în 1961 și 1962, Stedelijk Museum din Amsterdam organizează expoziții unde generațiile americane ale neodadaismului și pop art-ului se întâlnesc cu reprezentanții europeni ai noului realism - demers capital în măsura în care el arată cu claritate că epoca expresionismului a trecut, la New York ca și la Paris, și că o nouă epocă începe, aceea a lui Robert Rauschenberg și Jasper Johns, a lui Andy Warhol și Martial Raysse, Raymond Hains și Jean Tinguely. Or, acești artiști, în momentul respectiv, se cunosc și se informează în legătură cu operele pe care le realizează, când nu lucrează ocazional împreună, precum Johns, Rauschenberg, Tinguely și Niki de Saint-Phalle, organizatorii unui concert-performance dedicat lui John Cage la Paris, în 1961 - exemplu de colaborare evident indiferentă la problemele naționalității.
În decursul aceleiași perioade, deplasările și schimbările de loc devin numeroase. Dacă Larry Rivers, din SUA, se stabilește în Impasse Ronsin, la Paris, iar canadianul Jean-Paul Riopelle și americanca Joan Mitchell locuiesc multă vreme la Vétheuil, în periferia pariziană, Arman și Christo aleg viața la New York, iar Raysse petrece multă vreme la Los Angeles, între 1963 și 1968. În anii '80, italianul Sandro Chia optează la rândul său pentru New York, în vreme ce germanul Anselm Kiefer se stabilește în Franța.
În ultimul sfert al secolului XX, inițiative comparabile expozițiilor pioniere de la Stedelijk Museum au loc în numeroase orașe, luând forma bilanțurilor sau panoramelor, și nimic nu se mai opune ca printre figurile majore ale artei să fie amalgamați, peste tot și simultan, un pictor expresionist german ca Georg Baselitz, un american de origine haitiană care a practicat la început graffiti urban ca Jean-Michel Basquiat, sau, mai efemer, unul din membrii transavangardei italiene, Francesco Clemente sau Enzo Cucchi - lista nu este exhaustivă, i se pot adăuga fără nici o ordine prestabilită numele lui Gerhard Richter și al lui Daniel Buren, Anselm Kiefer și Mario Merz, Christian Boltanski și Per Krikeby. Toți au un numitor comun care îi apropie: o carieră internațională desfășurată în concurență. Într-un asemenea context, în care prin televiziune și reviste informațiile circulă rapid, puterile totalitare care încearcă să evite

influențele străine amenințătoare pentru autoritatea lor nu pot decât să eșueze. China Populară face o experiență: cu timpul, nu fără risc pentru actorii săi, o artă contemporană se naște la Beijing în anii 1980, constrânsă foarte repede să-și urmeze evoluția în exil, în Europa și Statele Unite ale Americii, unde cunoaște un succes din ce în ce mai mare în expoziții și târguri internaționale de la debutul anilor 2000.

AVANGARDE

Solidaritate în fața represiunilor succesive: istoria artelor plastice nu se poate scrie deci decât în termeni de opoziție și de incompatibilitate? Într-adevăr, acesta este cazul cel mai frecvent. Departe de societate, căreia îi declară adeseori ostilitatea, primind de la aceasta doar dezaprobare și refuz, artistul modern are o poziție minoritară, uneori amenințată, care nu are decât puțin în comun cu aceea a artistului din societățile din trecut, unde religia sau puterea politică determinau, prin comenzi, o parte esențială a producției artistice. Trebuie spus că situația nu este aceeași în tot secolul XX. O constantă se precizează ferm: apariția unui curent nou suscită într-o manieră nouă reacții negative când nu provoacă de-a dreptul scandal.



HENRI MATISSE, *Femeie cu pălărie*, 1905, ulei pe pânză, 80,6 x 59,7 cm, San Francisco, Fine Arts Museums.

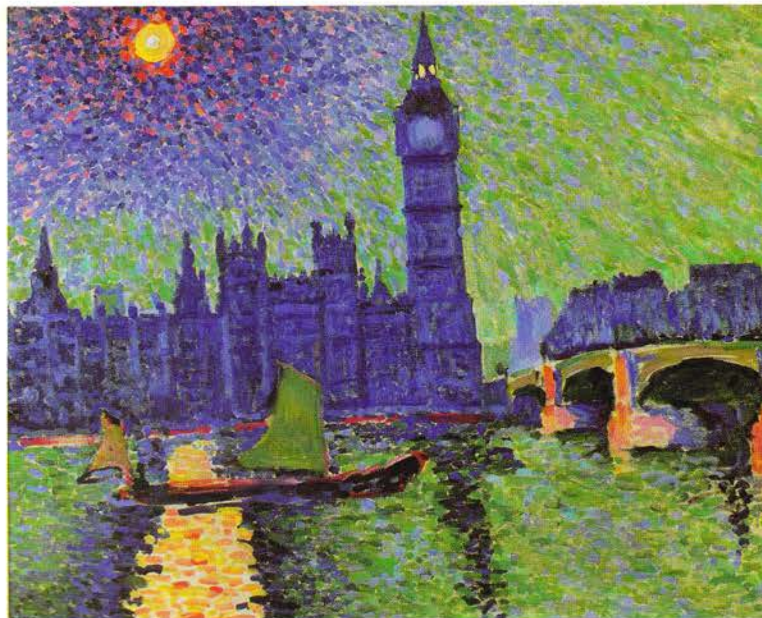
Vremea injuriilor

Citarea exemplelor ar echivala cu redactarea listei revoluțiilor artistice ale secolului. Acesta debutează, în 1905, cu scandalul „cuștii cu fiare sălbatice": într-o sală din Salonul de toamnă au fost expuse pânzele unor pictori tineri care folosesc culori puternice, fără corespondență cu realitatea. Este vorba de MATISSE, Derain, Vlaminck etc., considerați „sălbatici" (cuvântul *fauv* în franceză înseamnă „sălbatic") de un critic amator de zoologie, Louis Vauxcelles. Din acest moment, tonul este dat. Insultele proferate atunci în presă se perpetuează din deceniile următoare până astăzi. Ce sunt deci acești artiști cu pictura prea colorată și prea puțin respectuoși față de uzanțele realismului? Niște nebuni, niște copii sau niște glumeți? Nebuni: „S-au grupat acolo cele mai abracadabrante producții ale pensulelor în delir [...]. Dar oare cu o pensulă pictează domnii Derain, Manguin, Matisse și nu mai dau alte nume? Nu cumva cu o lopată, un baston sau cu orice alt obiect domestic care vă vine în minte?" (Henri Fauche, *Micul caporal*, 21 octombrie 1905). Glumeți: „Dar ce, aceasta este artă? Sau este o mistificare și Salonul de toamnă a vrut să adauge în propria galerie de atracții surpriza unei farse de proporții?" (Etienne Charles, *Liberté*, 17 octombrie 1905). Copii: „Albastru, roșu, galben, verde, pete de culori crude, juxtapuse la întâmplare; exercițiile sălbatice și naive ale unui copil care se joacă cu o cutie de culori care i-a fost dăruită de Anul Nou" (Marcel Nicolle, *Journal de Rouen*, 20 noiembrie 1905). Cubismul, dadaismul, suprarealismul, abstracțiunile sunt la rândul lor

obiectul unor batjocoriri similare în Franța. Dar nici futurismul nu se bucură de o primire mai favorabilă în Italia, la fel ca expresionismul în Germania.

De la o generație la alta

Istoria receptării critice a acestor mișcări seamănă în ceea ce are mai important cu modelul pe care l-a fixat – fără îndoială nu de bună voie – impresionismul: o generație mai tânără își face apariția, suscită neîncredere și reprobare, caută unde și cum să se facă remarcată, își formulează reguli proprii și își afirmă maniera, obține, prin scandal și luptă, un început de recunoaștere, acesta se amplifică și avangarda încetează de a mai fi avangardă în măsura în care se transformă în istoria artei secolului XX.



ANDRÉ DERAIN, *Big Ben*, iarna anului 1905, ulei pe pânză, 79 x 98 cm, Troyes, Musée d'Art Moderne.

Ceea ce s-a întâmplat cu fovismul se repetă aproximativ la fel pentru cubism: în 1905, la Salonul de toamnă, generația de pictori și sculptori care cunoaște un triumf unanim se născuse către anii 1860 (Bonnard în 1867, Vuillard în 1868, Maillol în 1861), și acești bătrâni nabiști traversaseră o perioadă dificilă la începutul anilor 1890. Ei sunt priviți ca succesorii impresioniștilor, care sunt încă activi, dar cu mult mai în vârstă (Monet este născut în 1840, Renoir în 1841, Degas în 1834). Se opun autorității nabiștilor Derain (născut în 1880), Picasso (născut în 1881), Braque (născut în 1882) și, împreună cu ei, dar mai în vârstă, Matisse (născut în 1870). Altfel spus, artiști de douăzeci și cinci sau treizeci de ani în competiție cu artiști de patruzeci sau șaizeci. Rând pe rând, cei mai tineri se opun soluțiilor plastice puse la punct de cei mai în vârstă: culorile lor sunt cu adevărat non-imitative, planurile sunt net separate unele de altele, volumele se cristalizează în intersecții și geometrii, invers decât evanescențele și tușele tremurătoare care fac, în aceeași epocă, gloria lui Monet și Renoir.

Înfruntarea ia câteodată un caracter ciudat de direct. Astfel, la sfârșitul anului 1905, negustorul Ambroise Volard îi comandă lui DERAIN o serie de peisaje londoneze, finanțându-i călătoria și sejurul. De ce Londra? Pentru că seria tablourilor, din 1900, pe care Monet le-a executat în acest oraș a avut un succes considerabil, în ochii criticii, dar și comercial. Miza nu reprezintă un secret: Derain trebuia să-i dea o replică

maestrului impresionist pe terenul acestuia. Raoul Dufy are aceeași problemă când, în 1905 și în 1906, reia motive dragi lui Manet, Monet și Boudin (plaje și diguri din Normandia) și le tratează cu o vigoare simplificatoare, foarte îndepărtată de rafinamentele și efectele atmosferice ale predecesorilor săi. În aceeași epocă, Picasso împrumută de la Degas și de la Toulouse-Lautrec personajele vieții moderne și ale mizeriei pentru a le trata în alt mod.

Locuri noi de expoziție: galerii contra Saloane

Reacțiile pe care acești tineri pictori le suscită sunt deci virulente și aceasta are mai multe consecințe. Oprobriul public înființează și nominalizează un grup, „fovii", apoi o mișcare, „cubismul", dar poreclele ironice se transformă de fiecare dată în titluri de noblețe. Insulta crește, cel puțin pentru o vreme, coerența unui grup care, dacă nu ar fi fost nevoie să se întărească, nu s-ar fi constituit și nu s-ar fi apărat.
În măsura în care îi sunt interzise anumite locuri de expunere, refuzul public obligă de asemenea avangarda să-și găsească altele. Impresioniștii au recurs, din 1874, la expoziții de grup autofinanțate și autoadministrate pentru că operele le erau respinse de juriile Saloanelor. La fel, fovii și cubiștii expun în galerii private pentru că sunt excluși sau prost tratați la Saloanele Independenților sau la Salonul de toamnă, pentru a nu pomeni despre celelalte, complet retrograde. Ambroise Vollard, Eugène Druet, Daniel-Henri Kahnweiler, Berthe Weill: câțiva negustori și galerii care devin astfel stâlpii de susținere a unei contraponderi estetice, puncte de sprijin mai întâi marginale, apoi centrale pe măsură ce artiștii care expun aici câștigă în influență. În acest fel, modificarea pieței de artă însoțește istoria operelor: la stiluri diferite, locuri diferite. Pablo Picasso este astfel primul pictor din secolul XX care refuză în mod deliberat să intre în sistemul Saloanelor, sistem care, am văzut, domina lumea artistică de trei secole. Spaniolul cunoaște consecințele unui fenomen început pe timpul lui Manet și al Salonului Refuzaților. Dar în timp ce Manet, până la moarte, deși știa ce însemna să se expună unor refuzuri mârșave, nu a încetat să încerce să-și facă pânzele admise de juriu, Picasso refuză în mod categoric să primească acest afront. Începând din 1907, asocierea sa prietenească și comercială cu negustorul Kahnweiler îl plasează din fericire în afara procedurilor comune, cu atât mai mult cu cât Kahnweiler însuși refuză majoritatea uzanțelor comerțului artistic și nu-și face publicitate cu pictorii săi. Braque, Léger, Derain adoptă același comportament și, începând din 1908, nu mai expun la Salonul Independenților sau la Salonul de toamnă. Mai puțin radical în ruptură, Matisse continuă să trimită lucrări pentru Salon, dar cei care vor să-i achiziționeze operele trebuie să meargă la Vollard, la Druet sau la Galeria Bernheim-Jeune, care îl susține și pe Van Dongen.

Sprijinul criticilor

Artiști, negustori... Din această enumerare nu lipsește decât cel de al treilea termen: criticii. Pentru fovi și cubiști, ei se numesc Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars sau André Salmon. Aceștia intervin cu texte de interpretare în prefețele de catalog pe care le publică galeriile și, mai frecvent, prin articole în presa cotidiană și în revistele înființate chiar de ei câteodată. Apollinaire îi sprijină pe fovi, apoi pe cubiști, Salmon tipărește, în 1912, *Pictura franceză tânără*, un panegiric la adresa lui Picasso în detrimentul lui Braque, înainte de a organiza, în 1916, expoziția „Arta modernă în Franța", prima în care este expus tabloul cunoscut de atunci sub numele de *Domnișoarele din Avignon*.
Dispozitivul este de acum înainte complet. Ceea ce poartă numele de „avangardă" se naște în secolul XX din asocierea dintre artiști, critici și galeriști. În mod obișnuit, ei aparțin aceleiași generații, iar asocierea lor este ofensivă. Avangarda pe care o constituie vizează să se afirme prin forță și provocare, să se distingă de ceea ce este, de ceea ce există de ceva timp sau de mai multe decenii. Cu mențiunea că, la rândul ei, va suporta mai târziu negarea și denunțarea din partea unei mișcări mai tinere, pentru care ea nu va fi decât o ordine constituită, deci inacceptabilă. Din

Artiștii nu se mulțumesc să aștepte să fie susținuți de critici. Ei înșiși iau condeiul, începând din secolul XX, nu numai în jurnalele intime (cum făcuse Delacroix în secolul precedent), dar și în ziarele care au ca țintă publicul.

Presa de mare tiraj

Futuriștii italieni se mulțumesc să insereze manifeste în ziare. Primul este cel pe care poetul Filippo Tommaso Marinetti îl publică în *Figaro* în 20 februarie 1909. Urmează, pe același principiu, atât în Italia, cât și în Franța, *Să ucidem clarul de lună, Manifest împotriva Veneției paseiste* și *Manifest împotriva Montmartre.* Cinci pictori, Boccioni, Balla, Carrà, Severini ți Russolo, semnează, la 11 februarie 1910, *Manifestul pictorilor futuriști,* iar mai târziu Boccioni publică singur, în 1912, *Manifestul sculpturii futuriste.*

Reviste

În aceeași epocă, cubiștii francezi și expresioniștii germani diversifică suporturile și modurile de difuzare tipografică.

Acești artiști se servesc de periodice concepute pe modelul publicațiilor literare și filozofice, ca *Mercure de France,* și al numeroaselor reviste de poezie, de la *Vers et Prose* până la *Festin d'Esope.* În acest caz, textul se arată superior operelor plastice – de exemplu *Soirées de Paris,* dar și *Der Sturm* din Berlin, acest nume desemnând în același timp revista și galeria înființate de Herwarth Walden în martie 1910. Pictura, desenul, sculptura sunt aici reproduse prin fotografii, dar gravura în lemn este cea care ocupă locul major. Numeroase alte reviste sunt publicate de artiștii expresioniști: de exemplu, cea a lui Franz Pfemfert, *Die Aktion.*

Reviste decorate cu lucrări

Artiștii editează reviste mai ambițioase, mai costisitoare și deci în tiraje reduse, care sunt îmbogățite cu creații originale sub forma litografiilor sau gravurilor. *Almanahurile Cavalerului albastru (Der Blaue Reiter)* îi publică, începând din 1912, pe pictorii grupului stabilit la München ca Franz Marc, Vassily Kandinsky, Alexei von Jawlensky și Paul Klee, la fel cum, la Londra, începând din 1914, numerele din *Blast,* organ al avangardei „vorticiste" (mixtură de cubism și futurism), îl alătură pe poetul american Ezra Pound sculptorului francez Henri Gaudier-Brzeska.



VASSILY KANDINSKY, *Copertă cartonată pentru Almanahul Cavalerului Albastru (Sf. Martin și cerșetorul),* 1914, după o gravură din 1911, München, Städtische Galerie im Lebachhaus.

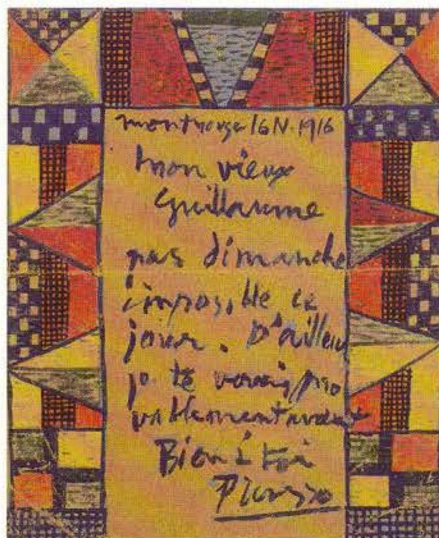
Cărți de artist

În fine, în suita experiențelor de felul celei care s-a bazat pe colaborarea dintre Manet și Mallarmé la traducerea poemului lui Poe, *Corbul,* întâlnirile dintre scriitori și artiști se multiplică o dată cu apariția cubismului. Astfel, grație lui Kahnweiler, Derain gravează, în 1910, mai multe acvaforte pentru Sf. Mathorel de Max Jacob. În 1912, același Derain execută gravuri în lemn la *Operele burlești și mistice ale Sf. Mathorel,* mort la mănăstire, tot pentru Max Jacob și Kahnweiler, apoi realizează, în 1919, desene pentru *Muntele de pietate,* prima culegere poetică a lui Breton.

KAHNWEILER, APOLLINAIRE ȘI AVANGARDELE



Negustorul Daniel-Henry Kahnweiler în atelierul lui Picasso, fotografie din 1910, Paris, Musée Picasso.



montrouge 16 N. 1916
mon vieux
Guillaume
pas dimanche
impossible ce
jour. D'ailleurs
je te verrai pro
bablement avant
Bien à toi
Picasso

Scrisoare adresată de Pablo Picasso lui Guillaume Apollinaire în 16 iulie 1916, Paris, Musée Picasso.

Daniel-Henry Kahnweiler (1884–1979)

De origine iudeo-germană – născut la Mannheim – Daniel-Henry Kahnweiler a fost supranumit de confratele său Louis Carré „prințul nostru". Sosit la Paris, în 1902 pentru a se iniția în finanțe, achiziționează, cu gust, litografii. Pentru a-l pune la încercare, părinții îi dau douăzeci și cinci de mii de franci și un an ca să reușească: el cumpără opere de Derain, de Vlaminck și le expune într-un mic local pe care îl deschide, în 1907, pe rue Vignon.

Convins că trebuie să descopere talente și să le prezinte publicului cât mai curând posibil, îl susține pe Picasso, apoi pe cubiștii importanți, în special pe Gris, cu care leagă o prietenie strânsă. Se lansează și în acțiuni de editare, tipărindu-i pe Apollinaire și Max Jacob. În 1920, el însuși publică în Elveția, unde se refugiază din cauza războiului, *Cubismul.* În acel an, magazinul său este perceput ca „foarte german", iar operele vândute la licitație. Atunci deschide Galeria Simon, în rue Astorg, și ia noi pictori sub aripă, printre care André Masson. Naturalizat francez, trebuie, fiind evreu, să se ascundă în Lot în timpul celui de al doilea război mondial, galeria fiindu-i pusă sub sechestru. După 1945, conducerea acesteia este asigurată de Louise Leiris, care acționează la sfaturile lui Kahnweiler.

Guillaume Apollinaire (1880–1918)

În mai multe ziare, precum *l'Intransigeant,* ia inițial apărarea lui Rousseau Vameșul, a lui Derain, Vlaminck, apoi lui Picasso, căruia îi consacră, în 1905, un articol, și lui Braque, a cărui primă expoziție la Kahnweiler o prefațează. Conduce revista *Soirées de Paris,* înființată în 1912 grație baroanei d' Œttingen și fratelui său Serge Férat. Colaborează la *Montjoie* și, tot în 1912, scrie un prim volum în colaborare cu Paul Guillaume, *Arta neagră,* apoi, după câteva luni, un al doilea, *Meditații estetice,* cu subtitlul *Pictorii cubiști,* prima tentativă de teoretizare a unei mișcări care, de la acea dată, își lărgește considerabil audiența.

Apollinaire se interesează în mod egal de arta lui Robert Delaunay, pentru care inventează termenul de „orfism". Opera sa literară este impregnată de raporturile cu pictorii: astfel *Caligramele* experimentează o nouă relație vizuală între cuvinte și lucruri, iar „poemele-conversații", bazate pe hazard și pe banalul cotidian, explorează, în felul lucrărilor lui Breton, un drum inedit în căutarea frumosului.

Cu un an înainte de dispariția sa prematură – moare de gripă spaniolă – i se reprezintă drama „suprarealistă" *Mamelele lui Tiresias* și ține o importantă disertație despre „spiritul nou".

1916, dadaiștii îi atacă pe cubiști, în care nu vor să vadă decât pe practicienii unei formule artistice știute pe dinafară și repetate cu abilitate.

Alianța între arte

Alianța cu negustorii și cu criticii se combină cu alta, în bună armonie cu cea de a doua: alianța cu celelalte arte: teatrul, dansul și, în primul rând, scrisul. Acest tip de colaborare caracterizează în special mișcările dada și suprarealismul. În 1916, la Zürich, la Cabaretul Voltaire, grupul dadaist - Dada, adică - reunește artiști plastici (Hans Arp, Marcel Iancu) și scriitori (Tristan Tzara, Hugo Ball, Richard Huelsenbeck). Același lucru se întâmplă mai târziu la Berlin și Paris. La Paris, dadaiștii scriu la *391*, revista lui Francis Picabia, și în *Littérature*, revista lui Breton, purtând un titlu sugerat de Paul Valéry. Dadaiștii expun la librăria-galerie *Au sans pareil*, unde prima prezentare a colajelor lui Max Ernst este decisă și realizată de Breton, Aragon și Eluard.
După 1924 - anul publicării primului *Manifest suprarealist* - mișcarea devenită suprarealism se sprijină în continuare, și mai mult încă, pe alianța dintre poeți, mereu în rolul de critici, și pictori. Și unii și ceilalți stau alături în reviste. *La Révolution surréaliste* apare din decembrie 1924 până în decembrie 1929, Breton fiind director de la numărul 4. Prin reproducerile de opere plastice și prin cronicile sale, revista acordă un spațiu larg picturii contemporane. *Le Surréalisme au service de la révolution* îi succede din iulie 1930 în mai 1933 - Breton este director, iar Eluard secretar de redacție - reluând aceeași linie editorială și același tip de alianță. Picasso desenează coperta *Minotaurului*, publicat din 1933 până în 1939, al cărui comitet de redacție îi cuprinde pe Breton, Mabille, Eluard și Duchamp. Trebuie menționată și - oricât de ostili i-ar fi Bataille și Leiris lui Breton - revista *Documents*, ale cărei numere din 1929 și 1930 reunesc artele plastice (Miró, Picasso, Masson, Boiffard), literatura (Bataille, Leiris) și etnologia (Einstein, Griaule). Or, această colaborare nu se limitează la mișcarea suprarealistă din perioada interbelică. Istoria abstracției geometrice, în aceeași epocă, nu este mai puțin exemplară. În Țările de Jos, în timpul primului război mondial, Mondrian formulează principiile unei metafizici picturale care construiește o ordine prin echilibrul verticalelor și orizontalelor care se întretaie în unghi drept și prin reducția spectrului cromatic la trei culori primare (roșu, galben, albastru), cărora le adaugă negru și alb, în calitate de „non-culori". Experiența pe care o întreprinde la Paris cu începere din 1912, plecând de la cubism pentru a-l reinterpreta, îl conduce la definirea unei estetici radical distanțate de cubism, dar și de orice tradiție picturală. Or, ce face Mondrian? În 1917, la Leyda, fondează revista *De Stijl* pentru a face din ea organul grupului cu același nume și portavocea sistemului său, botezat „neoplasticism". *De Stijl* se dorește un instrument didactic care vrea să-l convingă pe cititor prin demonstrații și dialoguri. Multe dintre aceste texte sunt publicate ulterior sub forma unor volume, *Neoplasticisme*, editat, în 1920, la Paris de Galeria L'Effort moderne, și *Neue Gestaltung*, publicat, în 1925, de Editura Bauhaus.

Schimbare de continent: triumful New Yorkului

Succesiunea avangardelor, până la cel de al doilea război mondial, se desfășoară pe același continent: Europa. După război, dimpotrivă, modernitatea se deplasează de la o lume la alta. America țâșnește și se impune foarte repede în ochii publicului, cu diversitatea curentelor sale, ca adevăratul loc al avangardelor.
Această situație își are rădăcinile la New York, la începutul anilor 1940. În acel moment, scena artistică este dominată de esteticile europene, artiștii europeni majori fiind reprezentați de opere importante în majoritatea colecțiilor private și muzeale americane: Museum of Modern Art are *Domnișoarele din Avignon* și mulți Matisse celebri, iar colecția care va deveni Guggenheim Museum este bogată în opere istorice de Kandinsky. Sosirea artiștilor fugiți din calea nazismului și războiul accentuează brutal influența europenilor. Prezența masivă a pictorilor, sculptorilor,

fotografilor, arhitecților veniți din Lumea Veche are două consecințe. Pe de o parte, permite artiștilor americani sau celor recent instalați în Statele Unite ale Americii să cunoască și să studieze cubismul, diferitele forme de abstracție și suprarealismul - și aceasta cu atât mai de folos cu cât în Europa aceste curente nu sunt admise în muzee, deci nu ar fi putut fi văzute la ele acasă. Pe de altă parte, determină o reacție de eliberare, care urmează fazei de asimilări - pentru Pollock, pentru De Kooning, pentru Gorky era capital să se detașeze de referințele care, dacă le-ar fi rămas credincioși, i-ar fi absorbit și redus la rolul de epigoni sau pastișori. Altfel spus, o generație americană, născută între 1904 (cazul lui Gorky) și 1912 (cazul lui Pollock), are nevoie să se definească. Ea ajunge la aceasta pe paliere succesive de sinteze și de rupturi. Grație, de asemenea, ajutorului unor galerii ca acelea deținute de Peggy Guggenheim, de Sidney Janis sau de Samuel Kootz. Această generație ajunge la recunoaștere sub ochiul comentatorilor favorabili și exigenți Clement Greenberg, Harold Rosenberg sau Meyer Shapiro, proveniți în majoritatea lor din stânga marxistă americană apărută în anii marii crize economice. După ce s-a detașat de influența decisivă a lui Picasso, ea traversează neoplasticismul lui Mondrian și abstracția organică a lui Miró, trece prin inspirația arhaizantă și mitică a suprarealismului, cu începere din 1947–1948, pentru a avansa primele realizări a ceea ce se numește, nu încă cu titlu definitiv, „expresionismul abstract", privit cu suspiciune de critica conservatoare.

Istoria acestei emergențe nu este lipsită de asemănări cu aceea a cubismului, până la deznodământul său. Cubismul se impune în Europa, la începutul anilor 1910, iar dadaismul îl condamnă după mai puțin de un deceniu. Accelerarea istoriei - dar repetiție a aceluiași gest - expresionismul abstract în Statele Unite ale Americii se naște la începutul anilor 1950, și Johns, Rauschenberg și Cy Twombly se despart definitiv de el la mijlocul deceniului. Moment simbolic, în 1953, Rauschenberg merge în atelierul lui De Kooning, cere și obține un desen. Nu pentru a-l păstra, ci pentru a-l distruge: îl sfâșie metodic, ceea ce semnifică, fără echivoc, refuzul unei moșteniri. Or, Rauschenberg se naște în 1925, Twombly în 1928 și Johns în 1930; cât despre De Kooning, acesta se născuse în 1904. Concluzia se impune de la sine: noua generație se construiește omorându-și tatăl. Și nu este întâmplător că acești artiști au fost considerați atunci ca reprezentanții unui „neodadaism" deoarece se dovediseră la fel de contestatari ca și prima mișcare dada.

Epilog

A FI ARTIST ASTĂZI

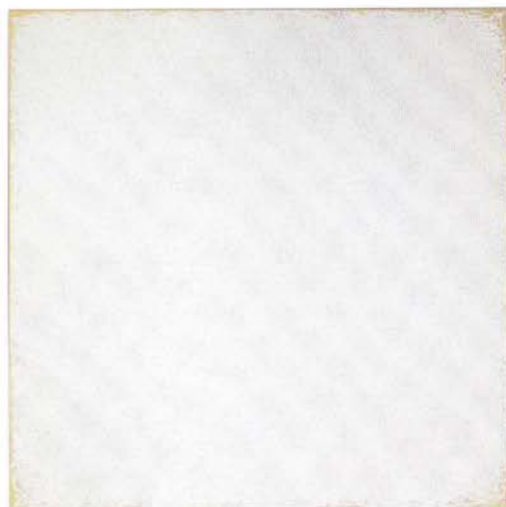
Care este situația artistului la începutul secolului al XXI-lea? Un cuvânt ar putea să caracterizeze această stare de lucruri: confuzia – confuzia asupra unui mare număr de puncte.

ÎNTRE PREAPLIN ȘI VID

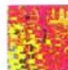
Mai întâi confuzia în creație și în discursurile critice care o însoțesc. De-a lungul anilor 1980 și 1990, noțiunea de avangardă s-a văzut contestată. A fost cu atât mai mult contestată cu cât își pierduse substanța germinativă. O înaintare care până atunci părea să se împlinească logic își atingea capătul.

Pierderea contextului

În același timp, abstracția a înlăturat subiectul figurativ: în spiritul lui Kandinsky sau Mondrian, subînțelesurile expresive simbolice sau metafizice trebuiau să înlocuiască reprezentarea imitativă a realității - dar fără ca legătura cu aceasta să dispară. Or, aceste subînțelesuri se văd eliminate pe măsură ce se dezvoltă o teorie care vrea să reducă opera la elementele constitutive primordiale, la geometria cea mai evidentă, la monocromia uniformă. Minimalismul american *(minimal art)*, mișcări ca Supports/Surfaces în Franța, la sfârșitul anilor 1960, procedează la deconstrucția metodică care face să apară structura materială a ceea ce se numise până atunci „pictură" sau „sculptură". Frank Stella, puțin după 1960, în *Black Paintings* nu păstrează decât negrul, linii drepte paralele, unghiuri drepte. Robert Ryman, la mijlocul anilor 1950, se angajează într-o experiență care se oprește la pătratul alb de nedistins de perete decât prin sistemul său de agățat. Omagiu adus patrulaterelor albe și negre ale lui Malevici? Poate, căci, în „puținul de văzut" al lor, operele americanului rămân pe de-a-ntregul enigmatice. La alți artiști, inversiunea este radicală. În timp ce Malevici proceda la reducții radicale pentru a face perceptibile ideile de



ROBERT RYMAN, *Chapter*, 1981,
ulei pe pânză de in, 223,5 x 213,5 cm,
Paris, Musée National d'Art Moderne.

infinit și de eternitate, opera de artă se reduce la elemente materiale primordiale pentru unii adepți ai minimalismului, precum Carl André, care împarte cu Stella un atelier la sfârșitul anilor 1950 și produce sculpturi turnate prin adăugarea de elemente identice; Sol LeWitt care creează structuri modulare, adăugări de pătrate și de cuburi; sau și pictorii de la Support/Surfaces, Bioulès, Cane, Saytour, Devade etc. Din anii 1950, americanul Ac Reinhardt pictează pânze caracterizate de geometria dreptunghiurilor și pătratelor de-abia discernabile, în nuanțe ton în ton, greu de deosebit. În 1962, el afirmă categoric: „Singurul obiectiv al celor cincizeci de ani de artă abstractă este de a prezenta arta așa cum este și nimic altceva și de a o arăta în unicitatea ei, de a o scoate în evidență și de a o defini mereu mai mult, de a o face mai pură, mai vidă, mai absolută, mai exclusivă - non-obiectivă, non-figurativă, non-reprezentativă, non-imagistică, non-expresionistă, non-subiectivă."
În felul acesta, orice relație a operei cu contextul este întreruptă. Cum scrie tot Reinhardt: „Singurul lucru de spus despre relația între artă și viață este că arta este artă și viața este viață." Și trage concluzia: „Singurul lucru care se poate spune despre artă și cel mai bun este că ea este dezbrăcată de suflu, de viață, de moarte, de conținut, de formă, de spațiu și de timp. Aceasta a fost dintotdeauna finalitatea artei."

Moartea anunțată a artei

Dincolo de stadiul de epurare la care au ajuns, după Reinhardt și Stella, diferitele căi ale minimalismului, ce rămâne? După pătratul monocrom, cum să se mai picteze? După cubul alb, ce să se mai facă? A declara dispariția artei ca fabricare de obiecte părea singura soluție acceptabilă. Artiștii numiți conceptualiști, la sfârșitul anilor 1960 și în anii 1970, substituie operei cuvinte sau fraze a căror semnificație este că, în creație, realizarea materială are puțină importanță, numai ideea contează, sau *procesul* (note, schițe, machete, dialoguri), adică lucrul pregătitor, de un interes mult superior obiectului finit. Distanța dintre această concepție și anunțul despre moartea artei este depășită imediat, ultimă etapă a procesului prin care modernitatea artistică, realizată de la o avangardă la alta, trebuia în mod necesar să ia sfârșit prin propria distrugere.
Două tipuri de discurs iau în consecință amploare. Unul împinge modernismul la consecințele sale ultime și declară moartea artei sau, cel puțin, aceea a picturii și sculpturii, discipline căzute definitiv în desuetudine. Celălalt se așază pe poziții radical contrare, denunță modernismul ca o ideologie abuzivă și ucigașă și, situându-se în opoziție, face apel la întoarcerea la meșteșug, la figură, la tradiții, la tot ceea ce avangardele au înfruntat timp de un secol - câteodată această mișcare se numește „postmodernism", introducând în vocabularul esteticii un neologism care a servit mai întâi în arhitectură pentru a califica proiecte care se îndepărtau de rigorismul născut la Bauhaus, din ideile lui Le Corbusier și din standardizarea modurilor de construcție contemporane.
Aceste poziții simetrice și rivale nu sunt suficiente. Prima nu răspunde de un fapt care se observă și se manifestă neîncetat: arta - inclusiv pictura - nu este moartă, nici măcar în agonie, iar generația născută în anii 1960 transgresează cu atât mai dezinvolt tezele ultimilor moderniști cu cât le ignoră sau le descoperă prea târziu pentru a le simți efectele. A doua pare să ignore că artiștii, astăzi, nu pot să uite lumea în care trăiesc, nici evenimentele, artistice și politice, și reînnoadă cu tradiția practicilor care aveau viitor și sens odinioară, într-o cu totul altă situație.
Opoziția celor două tendințe este totuși de natură să-l deconcerteze pe spectator în măsura în care așază față în față doctrine care, amândouă, la apariție sau în mod deliberat, se bazează pe un trecut, apropiat pentru moderniști, îndepărtat pentru postmoderniști și conservatori. Or, acest trecut nu poate ține loc de model unui prezent care nu i se aseamănă. Ordinele categorice lansate în numele său nu fac astfel decât să accentueze confuzia judecăților. Nu trebuie decât să se observe abundența dezbaterilor estetice din Statele Unite ale Americii și din Franța în ultimul sfert al secolului XX, să se citeze câteva nume (Michael Fried, Arthur Danto, Gérard Genette) pentru a lua temperatura acestei frământări contemporane.





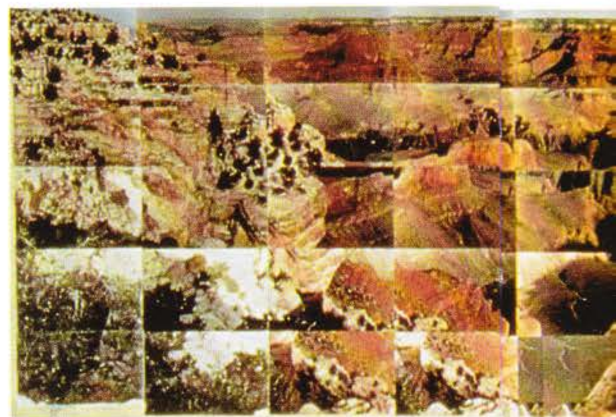
RAYMOND HAINS, *Panou de afișaj*, 1960, afiș rupt pe tablă, 200 x 150 cm, Paris, Musée National d'Art Moderne.

REÎNTOARCEREA REALULUI: O CULTURĂ VIZUALĂ RADICAL DIFERITĂ

Fără îndoială că bulversarea ideilor nu este străină de modificările profunde care transformă ceea ce poate fi numit „condițiile generale de exercitare a artelor vizuale". Acestea încearcă să se organizeze și să se dezvolte plecând de la referințele determinante odinioară.

O artă a amneziei: televiziunea contra muzeului

Cauza poate fi pe scurt formulată astfel: până la mijlocul secolului XX, pictura prezentului se face având în memorie pictura trecutului. Indiferent că este vorba de analizat, asimilat, contestat, pastișat sau condamnat, prima nu poate să o uite pe cea de a doua. Giorgio de Chirico îl imită pe Tizian, Tintoretto și Canaletto. Picasso execută variațiuni libere, foarte libere, plecând de la *Meninele* lui Velázquez, de la *Femei din Alger* al lui Delacroix, de la *Dejunul pe iarbă* al lui Manet. Îi citează pe Rembrandt, pe Cranach, Poussin și David. Matisse nu disimulează că opera sa se desăvârșește pe fondul unei istorii a culorii care începe în Bizanț și se continuă la Florența și în Japonia. Până la deceniile lui Pollock și De Kooning, o tradiție picturală care merge de la Lascaux la Van Gogh face oficiul de referință artistică centrală; același lucru în sculptură, ai cărui idoli merg de la arta neagră la Rodin. Dezvoltarea reproducerilor artistice și a muzeelor, despre care André Malraux scrie un elogiu vibrant în *Muzeul imaginar*, întărește acest fenomen și procură artiștilor o





masă inepuizabilă de exemple și de contraexemple, un sistem de repere la dimensiunile planetei și ale istoriei umanității.
Or, în a doua jumătate a secolului și, mai intens, cu începere din anii 1960, memoria vizuală a oricărui cetățean al unei națiuni dezvoltate este puțin câte puțin încărcată cu alte imagini, imagini mecanice, ale fotografiei, cinematografului și televiziunii – acest ultim mod de comunicare inducând difuzarea – simultan și fără deosebire de loc – a acelorași reprezentări vizuale peste teritorii din ce în ce mai vaste. Revoluția are consecințe evidente în câmpul creației artistice. Pentru a spune lucrurilor pe nume, epocii memoriei picturale îi urmează aceea a memoriei „mecanice" – acest ultim termen neavând nimic peiorativ. A face operă vizuală nu se mai poate concepe de acum înainte fără a se ține cont de fluxul regulat pe care îl deversează presa și televiziunea.
Pentru a ne convinge, este suficient să examinăm cazuri particulare. Pop art-ul și, în Franța, noul realism sunt primele care declară fără ambiguitate de unde își trag inspirația. Robert Rauschenberg și Andy Warhol în Statele Unite ale Americii, Peter Blake și Richard Hamilton în Anglia, Sigmar Polke și Gerhard Richter în Germania, în fine Raymond Hains și Martial Raysse în Franța absorb și transformă fotografii de presă, filme și publicitate. Operațiunile la care supun aceste documente, ruperi sau măriri, transpuneri și colorări, suprapuneri și ștergeri, sunt tot atâtea procedee grație cărora se relevă substanța – sau vidul reprezentărilor pe care societatea industrială și mediatică nu încetează să le producă și să le proiecteze. În același timp, Francis Bacon lucrează plecând de la clișee luate din cărți de medicină sau de zoologie, dar și din reviste de actualitate, plecând de la fonogramele extrase din filmele lui Eisenstein sau din fotografiile pe care le comandă special pentru a-și alimenta portretele. Ca urmare, această substituție de referințe se accentuează o dată cu triumful generalizat al televiziunii: un Warhol sau un Raysse abordează devreme această media, parodiindu-i procedeele sau le împing dincolo de uzajul lor, anticipând căutările ulterioare ale videaștilor.

Fotografia, între uzajul critic și consum

De atunci, locul central pe care-l ocupa altădată imaginea picturală se găsește confiscat de imaginea mecanică, omniprezentă, familiară și devenită atotputernică. Nu există subiect, moment sau acțiune pe care aceasta să nu știe să-l surprindă, până la cele a căror morală a declarat de mult prohibiția imaginii sub acuzația de pornografie, până la cele o căror oroare ar fi trebuit să interzică reprezentarea care revela inumanul în ființa umană. Fotografii, printre care Man Ray nu este cel din urmă, transgresează astfel regulile bunei cuviințe și ale decenței. Alții, în al căror



David Hockney, *Marele Canion cu relief, Arizona, octombrie 1982*, 1986, colaj fotografic imprimat, 113 x 322,6 cm, colecția artistului.



prim rând figurează Robert Capa, arată cruzimile războiului. Lee Miller și George Rodgers fotografiază încuietorile de la Buchenwald și de la Bergen-Belsen, înainte de a-și întrerupe cariera, Miller definitiv, iar Rodgers provizoriu. Ceea ce au atins ei, și chiar au depășit, este pragul „neprivitului". Nu este necesar să insistăm asupra a ceea ce au decisiv clișeele lor.

Din acest moment, imaginea fotografică se găsește într-o situație în mod straniu echivocă. Pe de o parte, folosită în scopuri de ilustrare sau de promovare publicitară, ea servește industriei de consum și celei a distracțiilor, la care participă cu atât mai mult cu cât fotografiatul este una dintre activitățile cele mai răspândite și mai *populare. Pe de altă parte, când este opera unui reporter, cronicar al cotidianului* sau al evenimentelor excepționale, ea este susceptibilă să oprească adevărul prezentului în clișee care sunt tot atâtea condensări câte limpezi cristalizări. Altfel spus, ea poate deveni colaboratoarea inventivă și zeloasă a divertismentului și a consumului, dar poate deveni și agentul unei revelații pe care adesea puterile în exercițiu ar prefera să o temporizeze sau să o împiedice. Ea poate, în Statele Unite ale Americii ale anilor 1960 și 1970, să omagieze frumusețea fabricată a unui peisaj sau a unui star, dar și să denunțe războiul din Vietnam cu vigoare, contribuind astfel la influențarea opiniei publice americane. În primul caz, ea este anonimă. În al doilea, ea este semnată Larry Burrows, Don McCillin sau Gilles Caron. Și într-un caz, și în altul, imaginea „confortabilă" sau imaginea tulburătoare, ea determină comportamentele și încarcă memoria vizuală.

Pictură și imagine mecanică: confruntări și deturnări

Nimic uimitor când practica fotografică apare ca reper central al oricărei creații care se vrea contemporană. Ea a pătruns în ateliere, dar și în minți. Pictorul Polke o practică în felul a numeroși artiști actuali care, alternativ sau simultan, pictează, desenează și uneori filmează. De la începutul anilor 1980, munca lui David Hockney se construiește pe principiul unei confruntări între instrumente, între polaroid și pastel, între unghiul de fotografiere și pânză (vezi p. 231). Eric Fischl, oricât de grijuliu este să demonstreze că pictura poate încă să se înscrie în tradiția realistă, nu expune mai puțin clișee în culori. La fel, Jean-Marc Bustamante, după ce a fost asistentul lui William Klein – el însuși fost elev al lui Fernand Léger, apoi fotograf trecut la cinema – refuză să separe lucrurile pentru care are nevoie de o cameră întunecată de felul celor care apar din proiect; își numește de altfel ultimele sale lucrări *Panoramas,* jucându-se cu ambiguitatea ca și cu o resursă eficientă.

Chiar aceia pentru care pictura rămâne modul de expresie unic sau esențial nu sunt mai puțin obligați. După o scurtă perioadă abstractă, Malcolm Morley întreprinde, la mijlocul anilor 1960, suite de tablouri care se pretind în mod explicit niște copii „modificate" ale clișeelor publicitare. Apoi, în 1971, reinterpretează în ulei pe pânză



Vedere din interiorul Târgului Internațional de Artă Contemporană (FIAC), fotografie din 1998.

una dintre fotografiile cele mai remarcabile ale războiului din Vietnam, luată de Burrows; ceilalți artiști hiperrealiști americani dovedesc fără ascunzișuri fascinația pe care o exercită asupra lor imaginea mecanică, în timp ce în Europa, în Franța în special, Hervé Télémaque, Alain Jacquet și Erro practică o deturnare satirică mai distanțată. În deceniul care urmează, în Germania, în arta lui Jorg Immendorf de exemplu, presiunea lumii exterioare este direct sesizabilă. Același lucru se vede în arta franceză a anilor 1990, o dată cu apariția unei noi generații de pictori. Operele lui Vincent Corpet, Marc Desgrandchamps și Djamel Tatah nu întârzie să trimită în exterior imagini contemporane, schimbătoare, fugitive, insesizabile. Acelea ale lui Philippe Cognée împrumută motivele lor din televiziune, artistul fotografiind ecranul și transpunând imaginea obținută grație unei tehnici originale în encaustică, când nu lucrează direct pe tirajul fotografic.

Inseparabilă în fond de referința fotografică, referința televizuală își face cu putere apariția în câmpul creației de la sfârșitul secolului XX. Procedeele video permit producerea de imagini și manipularea celor care sunt difuzate zilnic. Oricât de diferite sunt tehnicile, este simptomatic că artiști ca Ange Leccia, Pascal Convert sau Fabrice Hybert se ocupă de ele. Leccia și Covert lucrează chiar imaginea, montajul, cadrajul, culoarea pentru a pune accentul pe ceea ce, la televiziune, trece în mod obișnuit prin fața ochilor fără ca telespectatorul să aibă timp pentru a schița vreo critică. Hybert, în afara Bienalei de la Veneția din 1997, schimbă pavilionul francez într-un studio pentru animate pseudotalk-show-uri „ca la TV". Alții, la fel ca teleastul elvețian Pipilotti Rist, înmulțesc efectele tehnice, colorările, rupturile de ritm și de planuri, mergând până la folosirea unei camere endoscopice pentru a provoca o tulburare salutară a vederii. Evident, nu este vorba aici decât de primele acumulări ale unei practici video de nuanță critică în care, departe de a sucomba în fascinația obiectelor, minciuna sau vacuitatea care le sunt proprii sunt forțate să trădeze.

O INDUSTRIE A CULTURII

Aceste atitudini ofensive au un punct comun: ținta. Toate atacă, dar din unghiuri diferite, societatea de producție și consum a imaginilor, cea care – reluând terminologia introdusă în anii 1960 de Guy Debord și Internaționala Socialistă (1957–1972) – a ajuns să fie numită în mod obișnuit „societatea spectacolului". Industriile cinematografice și televiziunile sunt agenții cei mai eficienți ai ei, de o forță direct proporțională cu mijloacele financiare și tehnice de care dispun. A doua jumătate a secolului XX se caracterizează prin expansiunea, în aparență irezistibilă, a acestor două sectoare și a pieței lor, vector al unei lumi moderne care sufocă orice expresie poetică și face din artă o marfă decorativă.

Arta contemporană versus „consumul cultural": o rezistență dificilă

De atunci distincția între această piață a plăcerilor și cea, infinit mai redusă, a artei contemporane devine necesar să se facă – în ceea ce privește arta veche, se pare că în esență a basculat de partea consumului numit cultural, prin mijlocirea indirectă a pânzelor reduse la reproducerea lor, a operelor rezumate la sloganuri, a numelor văzute ca plus-valoare, a expozițiilor gândite ca un spectacol fastuos, exploatând în manieră repetitivă câteva școli, în primul rând impresionismul și postimpresionismul, pentru a atrage publicul.

La rândul ei, industria artei contemporane se caracterizează prin fenomene speculative mult mai sporadice. S-a verificat acest lucru în decursul ultimilor zece ani ai secolului XX. Pe scurt, la sfârșitul anilor 1980, apare o modă a artei – a artei în general și a artei contemporane în special – care provoacă o explozie a prețurilor și o creștere masivă a vânzărilor și cumpărărilor, lăudate și amplificate de media. Admirația excesivă este efemeră: sunt de ajuns primul război al Golfului și neliniștile

de la bursă pentru ca investițiile internaționale să înceteze împreună cu ceea ce o asemenea întrerupere presupune: prăbușiri și decepții. Speculatorii japonezi în special se retrag din joc tot atât de repede pe cât au intrat. Piața americană alunecă spre recesiune, iar piața europeană – îndeosebi cea franceză – către letargie. După debuturi strălucite, Târgul Internațional de Artă Contemporană (FIAC) de la Paris cunoaște de atunci ani dezastruoși. Numeroase galerii sunt obligate să se închidă, altele nu rezistă decât grație bunăvoinței dezabuzate a băncilor și cumpărărilor consimțite de stat, ultimul salvator.
De la această criză, situația artei actuale a revenit la ceea ce trebuie considerat ca fiind normalul – și care nu diferă deloc, la începutul anilor 2000, de ceea ce era în 1929, când consecințele marii crize economice îl obligau pe negustorul Kahnweiler, pentru a reduce cheltuielile, să nu aprindă lumina în galerie decât când intra un vizitator. Piața rămâne fragilă: nu apasă decât asupra volumelor slabe și care-și duc zilele de azi pe mâine. Ea se sprijină pe galerie, altfel spus pe raporturile negustorului cu artiștii care așteaptă de la acesta colecționari. Supraviețuirea presupune să acceadă la o notorietate mai mult decât confidențială, ceea ce se face prin interpretarea criticii, care se exprimă în presa cotidiană și săptămânală, cu profil divers sau în revistele specializate. În Statele Unite ale Americii și în câteva țări europene (Germania, Belgia, Marea Britanie, Elveția) tradiția colecției private rămâne puternică și operele artiștilor se regăsesc în case particulare sau firme. În Franța, în schimb, s-a creat un obicei, moștenit din vremurile monarhiei și întărit de centralizare și iacobinism: mecenatul a trecut frâiele în mâna puterii publice, iar principalele debușee ale galeriilor, altfel spus principalul cumpărător al artiștilor, sunt constituite de muzee și de fondurile de achiziții naționale sau regionale, Fnac și Frac (Fonds nationaux et régionaux d'art contemporaine).
Este suficientă o comparație pentru a face evidentă această diferență. La New York, Museum of Modern Art (MOMA) s-a născut din reunirea unor inițiative și a unor colecții private, în special cele din familiile Rockefeller și Goodyear. Este administrat de trusturi care îl îmbogățesc cu contribuții și donații. La Paris, a fost necesară o măsură politică, aceea a președintelui republicii, ca să se înființeze – gest voluntarist și provocator – Centre Pompidou. Construcția acestui monument a fost considerată mult timp ca o intruziune, o lovitură de forță în spațiul urban al capitalei – lovitură de forță într-adevăr care a încercat în fine să acorde artei secolului XX o vizibilitate incontestabilă în orașul unde au fost pictate *Domnișoarele din Avignon* de Picasso și *Atelierul roșu* de Matisse. Trebuie analizată rezistența pe care societatea franceză o opune oricărei forme de artă posterioară *Nuferilor* lui Monet, și trebuie să ne punem întrebarea dacă această operațiune este eficientă, dar nu dacă este necesară.

Indice

Cuvintele scrise cu italice trimit la o ilustrație, cifrele cu bold la o descriere specială.

Indice

Bibliografie

Surse

Leon Battista ALBERTI, *Della pittura* (1435)

Guillaume APOLLINAIRE, *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, Pléiade, 1991.

Benvenuto CELLINI, *Viața lui Benvenutto Cellini scrisă de el însuși (1500–1571)*, trad. rom. Ed. Meridiane, București.

Cennino CENNINI, *Tratat de pictură*, trad. rom. Ed. Meridiane, București, 1977.

Albrecht DÜRER, *Lettres, Écrits théoriques* și *Traité des proportions*, ed. P. Vaissse, Hermann, Paris, 1964.

André FÉLIBIEN, *Viețile și operele celor mai însemnați pictori vechi și moderni (1685–1688)*, trad. rom. Ed. Meridiane, București, 1982.

Daniel Henry KAHNWEILER, *Mes galeries et mes peintres. Entretiens avec Francis Crémieux*, Gallimard, Paris, 1998.

Henri MATISSE, *Écrits et propos sur l'art*, Hermann, Paris, 1972.

J. LIECHTENSTEIN, *La peinture, textes essentiels*, Larousse, Paris, 1995.

A. MÉROT, *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle*, ENSBA, Paris, 1996.

Roger DE PILES, *Cours de peinture par principes*, ediție prefațată de J. Thuillier, Paris, Gallimard, 1989.

Nicolas POUSSIN, *Lettres et propos sur l'art*, Hermann, Paris, 1989.

A. REINACH, *Textes relatifs à l'histoire de la peinture ancienne (Recueil Milliet)*, prefațată de A. Rouveret, Paris, Macula, 1985.

Carel VAN MANDER, *Cartea pictorilor* (1604), trad. rom. Ed. Meridiane, București, 1977.

Giorgio VASARI, *Viețile celor mai de seamă pictori, sculptori și arhitecți*, trad. rom. Ed. Meridiane, București, 1969.

Studii critice

F. ANTAL, *Florence et ses peintres*, Éd. Gérard Monfort, Paris, 1991.

L'art du nu au XIX^e siècle, le photographe et son modèle (catalogue de l'exposition de la BNF), Paris, Hazan-Bibliothèque de France, Paris, 1998

S. BARTOLENA, *Femmes artistes. De la Renaissance au XXI^e siècle*, Paris, 2003.

M. BAXANDALL, *L'Œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans lItalie dela Renaissance*, Gallimard (NRF), Paris.

F. BORZELLO, *A World of our Own, Women as Artists*, Londra, 2000.

J. BREWER, *The Pleasure of the Imagination. English Culture in the Eighteenth Century*, Harper Collins Publishers, Londron, 1997.

J. BURCKHARD, *Cultura Renașterii în Italia*, trad. rom. Ed. pentru Literatură, București, 1969.

P. BURKE, *La Renaissance en Italie, art, culture, société*, Hazan, Paris, 1991.

F. CACHIN (dir.), *L'Art du XIX^e siècle, 1850–1905*, Citadelles, Paris, 1990.

A. CHASTEL, *Chronique de la peinture italienne à la Renaissance (1280–1580)*, Office du Livre, Fribourg, 1983.

A. CHASTEL, *Artă și umanism la Florența în timpul lui Lorenzo Magnificul*, trad. rom. Ed. Meridiane, București, 1978.

J. CHATELUS, *Peindre à Paris au XVIII^e siècle*, Éd. Jacqueline Chambon, Paris, 1991.

J. COX-REARICK, *Chefs-d'œuvre de la Renaissance. La collection de François I^{er}*, Albin Michel, Paris, et Fonds Mercator, Anvers, 1995.

E. DE BRUYNE, *Études d'esthétique médiévale*, pref. de M. de Gandillac (1946), reed. Albin Michel, Paris, 1998 (2 vol.).

C. DEMPSEY, *Some observations on the education of artists at Florence and Bologna during the later sixteenth century, Art Bulletin*, nr. 62, pp. 552–569.

G. DUBY (dir.), X. BARRALI ALTET, S. GUILLOT DE SUDUIRAUT, *La Sculpture, le grand art du V^e au XV^e siècle*, Skira, Gènèva, 1989.

B. FRAENKEL, *La Signature. Genèse d'un signe*, Gallimard (NRF), Paris, 1992.

P. GEORGEL și A.-LECOQ, *La Peinture dans la peinture*, Adam Biro, Paris, 1987.

E.H. GOMBRICH, *Artă și iluzie*, trad. rom. Ed. Meridiane, București, 1979.

F. HASKELL, *Peintres et mécènes. L'Italie à l'âge du baroque*, Gallimard, Paris, 1988.

F. HASKELL și N. PENNY, *Pour l'amour de l'antique, La statue gréco-romane et le goût de l'antique, 1500–1900*, trad. F. Lissarague, Paris, Hachette, 1988.

N. HEINICH, *Du peintre à l'artiste*, Éd. de Minuit, Paris, 1993.

L'Ingénieuse Machine humaine, quatre siècle d'art et d'anatomie, Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa, 1996.

A.-M. LECOQ, *Cadre et rebord, Revue de l'art*, nr. 26, Paris, 1974.

A.-M. LECOQ și P. GEORGEL, *La Peinture dans la peinture*, Adam Biro, Paris, 1987.

J. LETHÈVE, *La Vie quotidienne des artistes française au XIX^e siècle*, Hachette, Paris, 1968.

A. MÉROT, *La peinture française au XVII^e siècle*, Gallimard/Electa, Paris, 1994.

G. ORTALLI, *La peinture infamante du XIII^e–XVI^e siècle* (ed. I în italiană, 1979), Éd. Gérard Monfort, Paris, 1994.

U. PROCACCI, *Compagnie di pittori, Rivista d'Arte*, nr. X, pp. 3–37.

E. PANOFSKY, *L'Évolution d'un schème structural: l'histoire de la théorie des proportions humaines conçue comme un miroir des styles*, dans *L'Œuvre d'art et ses significations, Essais sur les „arts visuels"*, Gallimard (NRF), Paris, 1969.

N. PEVSNER, *Academies of Art*, dans *Past and Present*, New York, 1973.

L. ROSENTHAL, *Du romantisme au réalisme*, Macula, Paris, 1987.

A. SCHNAPPER, *Curieux du Grand Siècle*, Flammarion, Paris, 1994.

A. SUTHERLAND HARRIS, L. NOCHLIN, *Women Artist: 1550–1950*, Los Angeles, 1976.

P. VAISSE, *La Troisième République et les peintres*, Flammarion, Paris, 1995.

D. VALLIER, *L'Intérieur de l'art*, Éd. Du Seuil, Paris, 1982.

W. VAUGHAN, *L'Art du XIX^e siècle, 1780–1850*, trad. din engleză de C. Thiollier, Citadelles, Paris, 1989.

L. VITET, *L'Académie royale de peinture et de sculpture, étude historique*, Calmann-Lévy, Paris, 1861.

M. WARNKE, *L'Artiste et la Cour. Aux origines de l'artiste moderne* (1985), Éd. de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 1989.

M. WESTERMANN, *Le Siècle d'or en Hollande*, Flammarion, Paris, 1996.

H. et C. WHITE, *La Carrière des peintres au XIX^e siécle*, Flammarion, Paris, 1991.

R. WITTKOWER, *Qu'est-ce que la sculpture? Principes et procéduresde l'Antiquité au XX^e siècle* (1977), Macula, Paris, 1995.

R. et M. WITTKOWER, *Les Enfants de Saturne, psychologie et comportements des artistes de l'Antiquité à la Révolution française*, Macula, Paris, 1985.

Credite fotografice

▪Pag. VIII Paris. © RMN/G. Blot ▪ IX sus © RMN/J.G. Berizzi. ▪IX jos © AKG/ Walter Limot © ADAGP, Paris 2004 ▪10 © DAGLI ORTI G. ▪11 © RMN/R.G. Ojeda ▪13 © BRIDGEMAN-GIRAUDON ▪15 © ARCHIVES LARBOR ▪16 © BRIDGEMAN-GIRAUDON/Alinari ▪17 © BRIDGEMAN-GIRAUDON ▪18 © NATIONAL GALLERY ▪19 © ARCHIVES LARBOR ▪20 © STATEN MUSEUM FOR KUNST, Copenhague ▪22 © BRIDGEMAN-GIRAUDON ▪23 © JACOMET Humbert ▪24 © AKG ▪25 © SCALA ▪26 © BRIDGEMAN-GIRAUDON ▪27 sus © BRIDGEMAN-GIRAUDON ▪27 jos © ROYAL COLLECTION ENTERPRISES LTD ▪28 © COSMOS/ SPL/ S. Terry ▪29 © CORBIS/ D. Marsico ▪30 © RMN/ G. Blot ▪31 © BRIDGEMAN-GIRAUDON/ Anderson ▪32 și 33 © CORBIS/ National Gallery; prin bunăvoința National Gallery, London ▪34 © AKG ▪35 © BRIDGEMAN-GIRAUDON ▪36 și 37 © RMN/ C. Jean ▪38 © BRIDGEMAN-GIRAUDON ▪39 © MAGNUM /E. Lessing ▪40 și 41 © BRIDGEMAN-GIRAUDON/ Alinari ▪42 © AKG ▪43 © SCALA ▪44 © WILTSHIRE David ▪47 sus © SCALA ▪47 jos © BRIDGEMAN-GIRAUDON/ Alinari/ Anderson ▪48 sus © DAGLI ORTI G. ▪48 jos © AKG ▪49 © RMN/ R.-G. Ojeda ▪51 © DAGLI ORTI G. ▪52 © BRIDGEMAN-GIRAUDON ▪53 sus © MAGNUM © E. Lessing ▪53 jos © BELLU Sandro ▪54 © Archives Larbor ▪56 © AKG ▪57 © RMN/ G. Blot ▪58 și 59 © CHIROL Serge ▪58 sus © SCALA ▪60 © SCALA ▪61 © BRIDGEMAN-GIRAUDON ▪62 sus © Graphische Sammlung, Munich ▪62 jos © ENSBA, Paris ▪63 © RMN/M. Blot ▪65 © BRIDGEMAN-GIRAUDON ▪66 sus © BRIDGEMAN- GIRAUDON ▪66 jos © RMN/M. Bellot ▪68 și 69 © SCALA ▪70 © ARCHIVES LARBOR/MUSEES DU VATICAN ▪72 și 73 © SCALA ▪74 și 75 © SCALA ▪76 sus © ARCHIVES LARBOR ▪76 s © DAGLI ORTI G. ▪76 și 77 © BRIDGEMAN-GIRAUDON ▪77 © BRIDGEMAN-GIRAUDON ▪79 st © ROGER-VIOLLET ▪79 dr © ARCHIVES LARBOR ▪80 © BRIDGEMAN-GIRAUDON ▪81 ©ARCHIVES LARBOR ▪82 © Musée des beaux-arts de Bordeaux / L. Gauthier ▪84 © BRIDGEMAN-GIRAUDON ▪85 © DAGLI ORTI G. ▪86 © RMN/M. Bellot ▪87 © SCALA ▪88 sus © BRIDGEMAN-GIRAUDON ▪88 jos © BRIDGEMAN-GIRAUDON/Alinari ▪89 © SCALA▪90 © SCALA ▪91 © BRIDGEMAN-GIRAUDON ▪92 © AKG ▪94 © BRIDGEMAN-GIRAUDON ▪95 © AKG ▪96 © BRIDGEMAN-GIRAUDON ▪98 © BRIDGEMAN-GIRAUDON ▪99 © BRIDGEMAN-GIRAUDON ▪100 © RMN/ H. Lewandowski ▪101 © AKG ▪102 © BRIDGEMAN-GIRAUDON ▪103 © JOSSE Hubert ▪104 © BRIDGEMAN-GIRAUDON ▪105 © BRIDGEMAN-GIRAUDON ▪107 © HOA-QUI/Explorer/ Loirat ▪108 © BRIDGEMAN- GIRAUDON ▪109 st © STAATLICHE MUSEEN ZU BERLIN/ J. P. Anders ▪109 dr © RMN/ R.-G. Ojeda ▪110 © NATIONAL GALLERY Publications Limited ▪111 Drepturi rezervate ▪112 © RMN/ M. Bellot ▪114 st © RMN/ Jean/H. Lewandowski ▪114 și 115 © ARTEPHOT/Oronoz ▪116 © RMN ▪117 © RMN ▪118 © BRIDGEMAN-GIRAUDON ▪119 © Musée des beaux de Dijon ▪121 © BRIDGEMAN-GIRAUDON ▪122 © BRIDGEMAN-GIRAUDON ▪123 © ARCHIVES LARBOR/ Oronoz ▪124 © BRIDGEMAN-GIRAUDON ▪125 © BRIDGEMAN-GIRAUDON ▪126 sus © BRIDGEMAN-GIRAUDON/ BPK ▪126 jos © ARTOTHEK ▪127 © AKG ▪128 © MAGNUM © E. Lessing ▪129 dr © BRIDGEMAN-GIRAUDON ▪130 © BRIDGEMAN-GIRAUDON ▪131 sus st © ARTOTHEK ▪131 sus dr © BRIDGEMAN-GIRAUDON ▪131 jos © BILDARCHIV PREUSSISCHER/Staatliche Museen Zu Berlin / J.P. Anders ▪132 © JOSSE Hubert ▪133 © BRIDGEMAN-GIRAUDON ▪134 © DAGLI ORTI G. ▪135 © RMN/ G. Blot ▪136 © BRIDGEMAN-GIRAUDON ▪139 © CORBIS/ Philadelphia Museum of art ▪140 © BRIDGEMAN-GIRAUDON ▪142 © AKG ▪144 © ARTOTHEK ▪145 © DAGLI ORTI G. ▪146 sus © CENTRAAL MUSEUM, UTRECHT/ E. Moritz ▪146 și 147 jos © BRIDGEMAN-GIRAUDON ▪148 © ENSBA, Paris ▪150 © RMN/ G. Blot ▪151 sus © BRIDGEMAN-GIRAUDON ▪151 jos © BRIDGEMAN-GIRAUDON ▪152 sus © RMN ▪152 jos © BRIDGEMAN-GIRAUDON ▪154 © RMN/ M. Bellot ▪155 st © BRIDGEMAN-GIRAUDON ▪155 dr © BILDARCHIV PREUSSISCHER/ J. P Anders ▪157 © ARCHIVES LARBOR ▪158 sus © RMN ▪158 jos © ROGER-VIOLLET/ND Viollet ▪159 st © ARCHIVES LARBOR ▪159 dr © BRIDGEMAN-GIRAUDON ▪160 © BRIDGEMAN-GIRAUDON ▪161 st © RMN ▪161 dr © BRIDGEMAN-GIRAUDON ▪162 © BRIDGEMAN-GIRAUDON ▪163 © MAGNUM © E. Lessing ▪164 © ARTOTHEK ▪166 și 167 © BRIDGEMAN-GIRAUDON ▪168 © BRIDGEMAN-GIRAUDON ▪169 © BRIDGEMAN-GIRAUDON ▪171 © RMN/ C. Jean ▪172 și 173 © RMN/ H. Lewandowski ▪173 © BRIDGEMAN-GIRAUDON ▪174 © AKG ▪176 © RMN ▪177 © BNF ▪178 st © ARCHIVES LARBOR ▪178 dr © RMN/ H. Lewandowski © Peter Henry Emerson▪179 © RMN/ H. Lewandowski ▪180 © AKG ▪181 © BRIDGEMAN-GIRAUDON ▪182 © MAGNUM © E. Lessing ▪184 © ARCHIVES LARBOR © Walter Dräyer ▪185 © AKG ▪187 © BRIDGEMAN-GIRAUDON © ADAGP, Paris 2004 ▪188 sus © Photothèque des musées de la ville de Paris. © Joffre © L&M Services B.V. Amsterdam 990808 ▪188 jos © RMN © ADAGP, Paris 2004 ▪189 © RMN © ADAGP, Paris 2004 ▪190 sus © RMN © ADAGP, Paris 2004 ▪190 jos © BRIDGEMAN-GIRAUDON © ADAGP, Paris 2004 ▪191 © RMN © Namuth Hans ▪192 sus Musée d'art moderne de Nice © Shunk Harry ▪192 jos © SOULAGES Colette ▪193 Association des Amis de J. H. Lartigue © J. H. Lartigue, Ministère de la culture, Paris ▪194 sus © MAGNUM © Cartier-Bresson Henri ▪194 jos © MAGNUM © Capa Robert ▪195 © MAGNUM © Smith Eugene ▪196 © RMN © Man Ray Trust / ADAGP, Paris 2004 ▪197 © METRO PICTURES © Cindy Sherman/ D.R. ▪198 © MAGNUM © Cartier- Bresson Henri ▪199 © RMN © ADAGP, Paris 2004 ▪200 © ARCHIVES LARBOR ▪201 © Musée Rodin, Paris © Hatala B. ▪202 © RMN /Hatala B. © Succession Picasso, 2004 ▪203 © RMN © ADAGP, Paris 2004 ▪204 © RMN /Ojeda R.G. ▪205 st Photo Kira Perov © Bill Viola ▪205 dr © HEYLIGERS Béatrice © Raysse Martial ▪207 sus © AKG © Schlemmer Oskar. D.R. ▪207 jos © AKG © Schlemmer Oskar. D.R. ▪209 © RMN © Succession Picasso, 2004 ▪210 Droits Réservés ▪212 © VIOLLET LIPNITZKI ▪213 © AKG © ADAGP, Paris 2004 ▪214 © TELIMAGE © Man Ray Trust/ ADAGP, Paris 2004 ▪215 sus © RMN © ADAGP, Paris 2004 ▪215 jos © MAGNUM © Davidson B. ▪216 și 217 © BRIDGEMAN-GIRAUDON © ADAGP, Paris 2004▪219 st © AKG ▪219 dr © SCALA/ 2003 Digital image, The Museum of Modern Art, New York, don anonyme.73.1943 ▪221 © BRIDGEMAN-GIRAUDON © Succession Matisse ▪222 © BRIDGEMAN-GIRAUDON © ADAGP, Paris 2004 ▪224 © AKG © ADAGP, Paris 2004 ▪225 st © RMN ▪225 dr © RMN © Succession Picasso, 2004 ▪228 © RMN © ADAGP, Paris 2004 ▪230 RMN © ADAGP, Paris 2004 ▪231 Drepturi rezervate ▪232 © FIAC, Paris 1999.

În aceeași colecție au apărut:

PICTURA - SECRETE ȘI DEZVĂLUIRI
Nadeije LANEYRIE-DAGEN
272 pagini, 400 ilustrații

MAEȘTRII PICTURII
Patricia Fride-Carrassat
336 pagini, 150 ilustrații

ARTA ȘI NOILE TEHNOLOGII
Florence de Mèredieu
216 pagini, 100 ilustrații

În aceeași colecție vor apărea:

ARTA EVULUI MEDIU
Jannic Durand
144 pagini, 120 ilustrații

ARTA RENAȘTERII
Gérard Legrand
144 pagini, 120 ilustrații

ARTA CLASICĂ ȘI BAROCĂ
Pierre Cabanne
144 pagini, 120 ilustrații

ARTA ROMANTICĂ
Gérard Legrand
144 pagini, 120 ilustrații

ARTA SECOLULUI AL XIX-LEA
Nicole Tuffelli
144 pagini, 120 ilustrații

ARTA MODERNĂ
Edina Bernard
144 pagini, 120 ilustrații

ARTA CONTEMPORANĂ
Jean-Louis Pradel
144 pagini, 120 ilustrații

ARTIȘTI MODERNI – mic dicționar
Pascale Le Thorel-Daviot
336 pagini, 380 ilustrații

ARTIȘTI CONTEMPORANI – mic dicționar
Pascale Le Thorel-Daviot
288 pagini, 450 ilustrații

ISTORIA ARTEI – DIN EVUL MEDIU PÂNĂ ÎN PREZENT
Edina Bernard, Pierre Cabanne, Jannic Durand,
Gérard Legrand, Jean-Louis Pradel, Nicole Tuffelli
948 pagini, 1 000 ilustrații